



Universidad
Nacional
de Córdoba

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE ARTES
DOCTORADO EN ARTES

TESIS DOCTORAL

**La recepción de Charles Baudelaire en la crítica de arte
y los artistas de Argentina (1890-1945)**

Doctoranda: Silvia Inés Tomas

Directora: Dra. Ana Lía Gabrieloni

Co-Director: Dr. Guillermo Fantoni

Octubre, 2020

Agradecimientos

Un agradecimiento especial a mi directora, Dra. Ana Lía Gabrieloni, ejemplo de docencia, de pasión por la investigación y de generosidad en todas sus formas, cuya guía inteligente, sincera y afectuosa me hicieron posible llegar al final de este largo proceso, que empezó allá lejos, en sus clases de Metodología en la Universidad Nacional de Rosario, cuando supo transmitirme el amor por lo que hacemos.

A mi co-director, Dr. Guillermo Fantoni, por su paciencia para acompañarme en la consecución de esta investigación, y por aceptar suplir a su par y nuestro maestro, Iván Hernández Larguía, quien nos dejara inesperadamente.

A CONICET, que me permitió concentrarme en las tareas de investigación, poniendo en pausa el trabajo docente por un tiempo imprescindible.

Al Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, por facilitar el cursado y las gestiones administrativas que rodearon a la realización de esta tesis.

A mi familia, en especial a mi madre, Ana María Blanda, presencia incondicional todos los días y en todos los avatares de la vida, con la palabra de aliento y las acciones prontas a apuntalar a su hija sin que sea necesario pedírselo. A mi padre, Hugo Antonio Tomas, que me dejó los aprendizajes más valiosos sobre la vida, útiles en una academia que no tuvo necesidad siquiera de pisar para tener sabiduría. A mis hermanos, Pablo y Miguel, que me hacen querer merecer el orgullo que manifiestan por su hermana.

A Fernando Fantín, mi amor y compañero, porque tu pasión por la lectura, la poesía y la vida me devolvieron el impulso necesario para lograr hacer latir esta tesis, y por darme una familia tan especial.

A mis amigos, en primer lugar a Lucrecia Radyk, colega en este tipo de derroteros, que compartió desde adentro las risas y las tristezas que acompañaron a esta tesis, y fue siempre unos pasos adelante, dejándome pistas de cómo seguir. A los amigos de siempre, Matías, Ana, Mariángeles, Cristina, Matías R., Emilce, Jorgelina, que me están esperando cuando vuelva de mis aventuras imaginarias por siglos pasados, para celebrar.

Resumen

Esta investigación analiza la circulación y la recepción de la obra crítica y las ideas sobre arte de Charles Baudelaire en el ámbito de la crítica de arte y los artistas del último decenio del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX en Argentina, dejando establecido cuándo y cómo se comenzó a leer dicha obra en nuestro país. Presenta un estudio pormenorizado de los procesos complejos involucrados en los modos en que el campo artístico local dialogó con un conjunto de ideas provenientes de Europa, en particular, aquellas relativas al arte moderno, los lazos entre artes visuales y literatura, y el rol de la crítica de arte.

Comienza por examinar los vínculos entre literatura y pintura propuestos y generados por Baudelaire, para dejar establecido el papel de este crítico en cuanto a la constitución de una mirada moderna sobre el arte y sobre la crítica, y en relación al afianzamiento de un nuevo paradigma de intercambios interartísticos. En el siguiente capítulo, reconstruye el repertorio de los imaginarios sobre el arte, la literatura y la cultura francesa que operaron sobre los críticos argentinos y los condicionaron al momento de leer a Baudelaire. A continuación, expone el análisis de un corpus de críticas de arte editadas en Argentina, en las que ha sido posible identificar la labor de una serie de escritores, periodistas y críticos de arte que operaron un trabajo recepción, apropiación y reelaboración de la crítica baudelaireana, en función de sus propias y diferentes concepciones sobre este género de escritura y sobre los modos de relacionarse el discurso verbal con las imágenes. Los autores que se destacan por sus vínculos con la obra baudelaireana son: Rubén Darío (1867-1916), Julio Rinaldini (1890-1968), Alfredo Chiabra Acosta (1889-1932, que firmó sus críticas con el seudónimo de Atalaya), Alberto Prebisch (1899-1970), Cayetano Córdova Iturburu (1889-1977) y Roger Pla (1912-1982). También fue identificado y analizado el ejemplo de un artista plástico, Lino Enea Spilimbergo (1896-1964), que ilustra una edición local de *Les Fleurs du mal*, como un caso particular de recepción a través de imágenes.

Gracias al análisis de los críticos y artistas que receptionaron a Baudelaire, quedan expuestas las operaciones realizadas sobre su obra crítica con el propósito de impulsar la modernización del medio artístico local por un lado y, por otro, pretendiendo sostener una visión crítica sobre el fenómeno de la modernidad y sus implicancias para el arte argentino.

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	2
Resumen.....	3
Introducción.....	6
Capítulo 1: Consideraciones metodológicas	11
1. 1. La recepción como objeto de estudio en el marco de una cultura de textos impresos.....	11
1. 2. Estética de la recepción. Antecedentes y aportes conceptuales.....	12
1. 3. La lectura como recepción activa del texto.....	16
1. 4. La recepción como estrategia. Algunos antecedentes y estudios.....	17
Capítulo 2: Charles Baudelaire, crítico de arte	25
2. 1. Lectores y lecturas de Baudelaire.....	27
2. 2. La crítica de arte francesa en el siglo XIX.....	46
2. 3. Las relaciones interartísticas en Baudelaire.....	53
2. 4. La descripción del color.....	73
Capítulo 3: Imaginarios sobre París y el arte francés en Argentina	84
3.1. La ciudad que habitó Baudelaire.....	87
3. 2. Imaginarios parisinos para impulsar lo moderno.....	94
3. 3. De Palermo a Montparnasse.....	109
Capítulo 4: El discurso de la crítica de arte argentina	118
4. 1. La crítica de arte argentina como objeto de estudio. Fuentes e investigaciones.....	118
4. 2. Las revistas como documentos de cultura. Estudio de tres casos.....	121
4. 3. La recepción de la crítica de arte de Charles Baudelaire.....	149
4. 3. 1. La crítica de Rubén Darío.....	150
4. 3. 2. Julio Rinaldini.....	165
4. 3. 3. Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya)	178
4. 3. 4. Alberto Prebisch, la crítica de arte en <i>Martín Fierro</i>	211
4. 3. 5. Cayetano Córdova Iturburu. Fricciones entre arte y política.....	222
4. 3. 6. Roger Pla.....	234
Capítulo 5: Coda. Un caso de recepción en imágenes	245
5. 1. La edición de <i>Les Fleurs du mal</i> ilustrada por Lino Enea Spilimbergo.....	245

5.2. La representación de la mujer como prostituta.....	248
5.3. Las ilustraciones de Spilimbergo.....	253
Consideraciones finales.....	269
Índice de ilustraciones.....	272
Bibliografía.....	276

Introducción

Con nuestra investigación, nos propusimos analizar en qué condiciones y de qué formas el conjunto de los textos de crítica de arte de Charles Baudelaire fueron objeto de recepción en la esfera de los críticos de arte de Argentina para, de ese modo, contribuir a nuestra historia cultural con un capítulo relativo a un ámbito muy poco transitado por los historiadores del arte y de la literatura locales, como es el de las relaciones suscitadas entre las imágenes (del arte) y las palabras (de la crítica).

La primera obra publicada por Baudelaire (firmada como Baudelaire Dufaÿs, utilizando el apellido materno), fue un comentario crítico al Salón realizado en París en 1845. Le siguió otra edición de un texto sobre arte, el comentario al Salón de 1846. En 1851 publicó *Du Vin et du hachish* (sic), que se convertirá en *Les Paradis artificiels*, y algunos de los poemas que conformarán *Les Fleurs du mal* (aunque el poemario tomará su formato y denominación definitiva recién hacia 1861, incluso con posterioridad a la primera edición de 1857, a cargo de Auguste Poulet-Malassis). En 1855, publicó artículos sobre la *Exposition Universelle* y los primeros poemas en prosa del futuro *Le Spleen de Paris*. En 1859, también difundió un comentario sobre el salón oficial, y el ensayo *Le Peintre de la vie moderne* se editó en 1863, al igual que la nota de homenaje, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*. En 1868, apareció póstumamente la primera colección de sus escritos sobre arte: *Curiosités esthétiques*; y, un año más tarde, la compilación *L'Art romantique*.

Una definición posible de la escritura de crítica de arte es que se trata de “una traducción literaria de experiencias sensitivas e intelectuales fruto de un diálogo de ‘tú a tú’ entre el crítico y la obra de arte [son textos que pretenden] atrapar con palabras la totalidad de lo visible [...] ‘hacer lisible lo visible’” (Guasch, 2003, p. 211). En esta primera, breve

y resumida presentación de las ediciones de los textos sobre arte del poeta, traductor, crítico literario y crítico de arte francés, ya resalta la importancia que tuvieron para su vida y para su obra los vínculos con las artes plásticas. La búsqueda de hacer lisible lo visible fue una constante en su vida, pues la crítica de arte no sólo inaugura su producción editada, sino que también está presente de modo constante hasta los últimos años de su vida. Además de una serie de traducciones al francés de los escritos de Edgar Allan Poe que Baudelaire logró publicar con bastante éxito comercial, fueron sus opiniones sobre la pintura, la escultura, el grabado, la caricatura y otras artes, las que le permitieron ser reconocido entre el público francés en una primera instancia, y ante el resto del mundo más tarde, aunque muchas veces se supeditara su rol de crítico a su desempeño como poeta.

En esta tesis, buscamos reconstruir los aspectos principales de la recepción local de la crítica estética de Baudelaire y, a través de ese análisis, explicitar aspectos cruciales de los conceptos de arte y de modernidad, así como también las modalidades principales de las relaciones interartísticas que fueron puestas en juego en la consolidación del espacio de la crítica de arte originada en la Argentina, en un período que circunscribimos desde los comentarios sobre exposiciones del modernista Rubén Darío para el público lector argentino de finales del siglo XIX, pasando por los textos de críticos de arte que aparecieron en revistas culturales y periódicos a comienzos del siglo XX, con la firma de escritores y periodistas como Julio Rinaldini, Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), Alberto Prebisch y Cayetano Córdova Iturburu, hasta las traducciones, ensayos y reseñas de Roger Pla, quien, hacia finales de la década de 1940, cierra lo que se puede considerar que fue el proceso de recepción de la obra baudelaireana.

Creemos que, aunque en las investigaciones previas que tomamos en consideración era un lugar común señalar que la crítica de arte en la Argentina se había consolidado como discurso dentro del campo artístico a partir de sus referencias a fuentes y críticos europeos, hizo falta poner el acento en el proceso de recepción de Baudelaire para revelar un aspecto particularmente significativo de esos intercambios entre los representantes locales y las tradiciones y postulados europeos. Algunos críticos del medio local dan cuenta de haber realizado una lectura singular de las ideas sobre arte desplegadas por Baudelaire, una lectura y apropiación selectiva, consciente e intencionada, y de cuyo análisis se desprenden observaciones con las que esta tesis pretende contribuir a la reconstrucción de una parte importante de la historia de nuestra crítica de arte en particular, y de la historia cultural en general.

En el despliegue de los capítulos de esta investigación, quedará establecido cuándo y cómo se comenzó a leer en la Argentina la crítica de arte de Baudelaire, el modo en que el campo artístico local modificó, transmitió, se apropió, tergiversó y reflejó las ideas sobre arte que albergaba, y de qué forma este proceso contribuyó al afianzamiento y modernización de la crítica de arte en la Argentina. Como veremos, la apropiación de la propuesta baudelaireana de reciprocidad entre las artes funcionó como marco justificativo de diferentes formas de interrelación entre la pintura y la literatura en el ámbito local y, a medida que se transformaba la forma de concebir estos vínculos, vemos también modificarse el modo de concebir el rol y los recursos del discurso crítico.

En el transcurso de nuestra investigación, tuvimos que hacer frente a diversas dificultades, la principal fue el acceso a dos tipos de materiales: por un lado, los documentos y textos fuente del siglo pasado y principios del siglo XX, que en muchos casos están dispersos, fragmentados, en mal estado de conservación y de catalogación; por el otro, la necesidad de proveernos de la bibliografía especializada, en su mayoría publicada en lengua francesa, de escasa circulación en nuestro país.

Para subsanar el primero de estos dos escollos (que es recurrentemente señalado en las investigaciones que requieren la consulta de publicaciones periódicas antiguas argentinas), debimos trasladarnos, principalmente de Rosario a Buenos Aires, para consultar diversos archivos y lograr con tiempo y esfuerzo la recopilación del corpus.

Cabe señalar también que, en paralelo al desarrollo de nuestra tesis, diversos grupos de investigación se abocaron a digitalizar muchas de las publicaciones que aquí consideramos, para hacerlas públicas en la Internet, pero esto es un fenómeno muy reciente, en ciernes cuando comenzamos el trabajo de investigación y durante gran parte de su desarrollo.

Por eso mismo, queremos destacar lo extremadamente valiosas que fueron las colecciones de la Academia Argentina de Letras; la Hemeroteca y Biblioteca de la Nacional de la República Argentina “Mariano Moreno”; la Biblioteca Argentina “Dr. Juan Álvarez” y la Biblioteca del Consejo de Mujeres, ambas de la ciudad de Rosario; la Biblioteca “Tornquist” del Banco Central de la República Argentina; la biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes; el archivo de la Fundación Espigas; la biblioteca del Fondo Nacional de las Artes; el archivo anarquista de la Federación Libertaria Argentina y el del Centro de Documentación e Investigación de Cultura de Izquierdas (CeDInCI); así como también las publicaciones digitalizadas hace ya tiempo por el *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts*, de Houston, Texas (ICAA), entre

otras bibliotecas y archivos que fueron consultados.

Para superar el segundo inconveniente, esta tesis se apoyó en dos estancias de investigación en Europa, donde consultamos los fondos de la Bibliothèque publique d'information y la Bibliothèque Kandinsky del Centre Georges Pompidou, adquirimos bibliografía y, no menos importante, pudimos visitar exposiciones y colecciones de arte en las cuales se exhibían las obras que Baudelaire reseñó y en las que basó su enfoque crítico. El carácter de la crítica de arte como disciplina híbrida y marginal respecto de otros campos lleva a que ésta suela ser absorbida por otras áreas de investigación, como los estudios literarios o los enfoques sociológicos sobre el arte, perspectivas que consideramos incurren en quitarle parte de su especificidad. Para esta tesis, en cambio, hemos acentuado el interés por los textos más específicos sobre el tema, buscando abordar la construcción de herramientas de análisis que permitan abordar la particularidad de la crítica como discurso sobre las artes.

Procediendo de la forma descripta, logramos conformar un corpus muy completo de crítica de arte argentina, que incluye algunos materiales que aún hoy continúan siendo de difícil hallazgo y gran significación histórica, los cuales por primera vez son considerados desde la perspectiva de análisis que sostiene esta investigación, permitiendo realizar hallazgos considerables que contribuyen a la historia de nuestra crítica de arte. En el caso de los estudios sobre Baudelaire, logramos conformar un extenso repertorio de textos críticos, muchos de ellos en inglés y francés, conformado por las obras canónicas y por otras de reciente publicación, que nos introducen a los debates y las consideraciones más recientes sobre sus escritos. Pero, como iremos clarificando en los siguientes capítulos, nuestro objetivo no consistió tanto en realizar aportes innovadores sobre la figura del francés, como en contar con una base sólida que permitiera apreciar justamente lo que lo críticos argentinos tomaron y tradujeron de él en sus propios textos y posturas.

Todo esto no hubiera sido posible si, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) no nos hubiera otorgado una Beca Interna de Postgrado Tipo I —que se transformó en Beca Interna Doctoral—, lo que nos permitió abocarnos exclusivamente al desarrollo de esta investigación entre 2012 y 2017.

Desde marzo de 2016, la autora de esta tesis participa como investigadora externa del Laboratorio Texto, Imagen & Sociedad (LabTIS) de la Sede Andina de la Universidad Nacional del Río Negro (San Carlos de Bariloche), dirigido sucesivamente por el Lic. Rubén Guzmán y por la Dra. Ana Lía Gabrieloni, en el cual muchas de las ideas desarrolladas en esta tesis encontraron espacios para fortalecer el intercambio y la

discusión entre pares y, actualmente, nuestro trabajo se cuenta entre las investigaciones en curso albergadas por el Núcleo de trabajo Historia y crítica de las relaciones interartísticas (HisCRA) del mismo Laboratorio.

CAPÍTULO 1: CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

1. 1. La recepción como objeto de estudio en el marco de una cultura de textos impresos

Como ya hemos anticipado, esta investigación buscará constatar los modos de recepción que operaron un conjunto de críticos de arte locales en torno de los textos de Charles Baudelaire, en particular, en cuanto a sus escritos relativos al arte, los salones y la modernidad. Enfocarse en los intercambios entre los lectores argentinos y los textos de un referente europeo tiene como punto de partida la superación de la lógica de las influencias —según la cual desde la periferia meramente se imita a los modelos consagrados— a la que sustituye por una perspectiva de análisis que tiene a la recepción como objeto de estudio, pues se la concibe como una actividad compleja que, al ser examinada, revela características importantes del momento histórico en que tuvo lugar y de los actores implicados en ese proceso.

Ahora bien, en función de dicho momento histórico, la estética de la recepción originada en la segunda mitad del siglo pasado, con antelación y en consecuencia aún ajena a la revolución que las nuevas tecnologías digitales ocasionaron en el fenómeno de la recepción de textos e imágenes, ofrece una perspectiva privilegiada y herramientas propicias para abordar el objeto de estudio de esta tesis, pues posee una afinidad con las fuentes de nuestro corpus en los aspectos relativos a los soportes textuales, las herramientas de trabajo, los procedimientos aplicados por los autores, los medios de producción y de circulación de los discursos, entre otros aspectos centrales que constituyen al fenómeno estudiado.

1. 2. Estética de la recepción. Antecedentes y aportes conceptuales

Esta corriente de estudios que surgió en el último tercio del siglo XX implicó un cambio de paradigma respecto de las investigaciones sobre la literatura y el arte. Nos referimos a la estética de la recepción [*Rezeptionsästhetik*] una teoría de la comunicación literaria que nació en el ámbito de la Escuela de Constanza, en Alemania, a finales de los años sesenta.

Tal como lo historiza Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina (2002), el nuevo paradigma contrasta con una larga tradición en la que la interpretación de la obra (textual o visual) era considerada como un mero efecto de la lectura de la misma. La recepción era concebida como un procedimiento de identificación de significados y el receptor como un agente pasivo.

En cuanto a los antecedentes de la nueva perspectiva teórica, Sánchez Ortiz de Urbina señala como precursores de la escuela alemana a tres autores que, no por casualidad y como veremos en el siguiente capítulo, tienen lazos estrechos con Baudelaire: Paul Valéry, Walter Benjamin y Jean-Paul Sartre.¹ Valéry (1990, p. 105) señaló en 1937, al interior de su Curso de Poética en el Collège de France, el hiato insalvable entre la producción y la recepción, lo que convierte al lector en un segundo creador de la obra que recepciona, al completar el trabajo de la *poiesis* y atribuirle sentido a aquello que lee. Benjamin (1973 [1937]), afirmó que la crítica de obras del pasado realiza una actualización de su recepción: “su función sobrevive a su creador [...] la acogida por parte de sus contemporáneos es un componente de la repercusión que la obra artística tiene sobre nosotros” (p. 91). En cuanto a Sartre, hacia 1948, en su ensayo *Qu'est-ce que la littérature? (¿Qué es la literatura?)*, ya había planteado la recepción como un problema intrínseco a la producción, pues afirmó que la escritura implica la lectura, anticipándose así veinte años a la teoría que afirma la existencia de lugares vacíos (1993[1948], p. 50).

Más allá de estos antecedentes, los investigadores Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser fueron quienes dieron forma a una estética de la recepción, en la que subyace la hermenéutica de Hans Georg Gadamer y los aportes de Roman Jakobson y Jan Mukarovsky, quienes afirmaron que el lenguaje poético tiene una estructura densa y que es “la *actividad* del receptor [la] que llega a *constituir* el objeto estético” (Sánchez Ortiz de

¹ Estos autores plasmaron su lectura de Baudelaire la encontramos en: W. Benjamin (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia; J. P. Sartre (1968 [1947]). *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada; P. Valéry (1930 [1924]). *La Situation de Baudelaire. Variété II*. París: Gallimard, pp. 129-133; retomaremos estos textos más adelante.

Urbina, 2002, p. 219). No obstante, a diferencia de estos estudios estructuralistas, la estética de la recepción realiza un análisis diacrónico de los textos y restituye la historicidad que, por mucho tiempo, se le negó a las obras literarias (en especial a los clásicos, cuya lectura se suponía cristalizada); también repone la historicidad del investigador, en su carácter de lector interpretante de la obra. De este modo, otorgándole un rol activo y fundamental al lector, la teoría de la recepción abrió las puertas a los estudios sobre los diferentes modos de lectura, sobre los procedimientos de recepción de los textos a través de la historia, lo que para esta investigación constituye un enfoque privilegiado, pues se atenderá al momento de la historia de los textos de Baudelaire en que estos fueron objeto de recepción por parte de los críticos argentinos.

Existen dos conferencias que funcionan como manifiestos de la escuela: el polémico discurso pronunciado por Jauss el 13 de abril de 1967 en la Universidad de Constanza, editado después como *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* (*La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*) y la lección inaugural que Iser pronunció en 1968, titulada “Die Appellstruktur der Texte” (“La estructura apelativa de los textos”).²

Debemos a Wolfgang Iser el concepto de *indeterminación*, según el cual se concibe al texto no como un todo cerrado, completo, sino como un discurso que cobija *lugares vacíos* que el lector completa. De acuerdo con este enfoque, “sólo en el acto de leer se reemplaza la indeterminación por el significado” (Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch, 1992, p. 177). Los lectores ocupan un papel activo importante para la producción de los sentidos del texto, que se transforman y suceden a lo largo de la historia, lo que nos permite trabajar sobre la base de que, al leer a Baudelaire, los críticos argentinos produjeron significados propios a partir de los espacios indeterminados que el crítico francés ofrecía con sus obras.

Por parte de Jauss, como se sabe, uno de sus mayores aportes fue denunciar la falsedad de la “relación pura e inmediata con el texto, como poseedor único de su verdadero sentido” (1981, p. 35). Frente a esta falacia tan arraigada, propuso pensar la lectura como un proceso condicionado por los *horizontes de expectativas* [*Erwartungshorizont*], expectativas propias desde las que partió el autor, y expectativas del lector de la obra y de su época:

² Se utiliza aquí la traducción española de Juan Godo Costa de los escritos reunidos y ampliados por Hans Robert Jauss (1976 [1970]), *La literatura como provocación*, Barcelona: Península, aunque la traducción más adecuada del título es *La historia de la literatura como provocación*. La conferencia de Wolfgang Iser se incluyó en el volumen de Rainer Warning (1989 [1975]), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor. Ver también D. Rall, (comp.) (2001). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.

el horizonte de expectativas del público ha de entenderse como aquella instancia ante la cual se realiza la articulación de cuestiones de la práctica de la vida en el arte, así como también el cambio de la experiencia estética en una preformativa comprensión del mundo. (Jauss, 1976 [1970], p. 10)

Jauss entiende que la historia de la literatura alberga la constante interacción entre obra, público y autor, por lo cual, la experiencia de los lectores es la mediadora ineludible entre el pasado donde se concretó un texto y el presente de las nuevas y futuras concretizaciones de las que fue objeto. Si usamos la síntesis de D. W. Fokkema y Elrud Ibsch (1992), podemos decir que “los componentes de este horizonte de expectativas [del lector] son: 1) la experiencia lingüística; 2) experiencia particular en la lectura de textos, en especial textos literarios, y 3) experiencias individuales (emocionales, sociales y culturales)” (p. 189).

Esta investigación considerará el horizonte de expectativas desde el cual los críticos de arte realizaron su lectura de Baudelaire, pues cada uno de los casos analizados marcó un punto de partida distinto. Como se desarrollará en los capítulos específicos, la experiencia lingüística de Rubén Darío lo ubica en un lugar muy diferente como lector de Baudelaire que aquél en el que se sitúa un periodista como Julio Rinaldini o un autodidacta como Alfredo Chiabra Acosta. A su vez, el conjunto de escritos sobre arte que circulaban en Argentina constituye la experiencia de lectura de estos autores, un marco en el que se inscribe y se suma la experiencia de lectura que ellos mismos hicieron de los salones y escritos baudelaireanos.

Al optar por considerar la recepción como objeto de estudio, en el análisis de los casos debemos tener en cuenta las experiencias individuales de cada uno de los críticos, experiencias emocionales que marcaron un tipo de vínculo particular con París y lo francés, por ejemplo, en el caso de Darío, cuya condición de extranjero radicado temporalmente en Argentina y su rol en la conformación de una poética modernista resultan claves para reconstruir su lectura de Baudelaire. Otras fueron las experiencias desde las que partió Atalaya (Chiabra Acosta), aunque también era extranjero, peruano en su caso, residente estable en nuestro país. Su formación autodidacta y su ideología anarquista condicionó su recepción de la crítica de arte baudelaireana, por lo que leyó a la figura del francés como un opositor de la ideología burguesa.

Si bien es cierto que el origen de la estética de la recepción se remonta a la década

de 1960, y desde entonces fue objeto de críticas y revisiones, también es cierto que logró dar fundamento a líneas de trabajo que continúan hasta el presente, en las que la actividad del lector, espectador, o público ya no puede ser concebida como una posición pasiva, sino que forman parte constitutiva de la obra o texto en cuestión y de sus significaciones posibles.

Adolfo Sánchez Vázquez (2007), en una serie de conferencias dictadas en 2004, destaca los méritos de la estética de la recepción, entre ellos, el haber hecho hincapié en que (salvo para el arte de masas, que está destinado al consumo pasivo) para la literatura y el arte existe un tipo de recepción más adecuada que la mera lectura o contemplación, una recepción activa y creadora, “que actualiza el potencial creador del texto” (p. 74). Asimismo, le cuestiona que este atributo creador otorgado al receptor abarcó solamente el aspecto significativo de las obras, y no su lado material, sensible. En línea con el planteo fundacional de Umberto Eco (1965) en relación con la noción de *obra abierta*, Sánchez Vázquez considera que, con la aparición de nuevas tecnologías y su incorporación a las obras durante las últimas décadas del siglo XX (lo cual se potenció en lo que va del siglo XXI), aparece la posibilidad de que el receptor actúe y cree modificando tanto el aspecto material de las obras como el ámbito de los significados; estaríamos entonces en un camino que va hacia una *estética de la participación*, en la que se modifica la concepción tradicional de obra, de autor, de creación y de recepción, pues el público de estas nuevas formas del arte plástico, del cine, la música y la literatura, no sólo ejerce su derecho a una recepción activa, sino que además interviene de forma práctica y concreta sobre la materialidad de la obra.

Así, aunque los postulados de la estética de la recepción y el cambio de paradigma que implicaron, hoy tienen necesariamente que reformularse y deben ser complementados con otros aportes teóricos, no se puede negar que fueron visionarios al reconocer el rol activo que lectores y espectadores siempre tuvieron y que comenzaba a ser aún más evidente.

Sin este cambio de paradigma, no podría existir, por ejemplo, un libro como *Le Spectateur émancipé (El espectador emancipado)*, de Jacques Rancière (2010 [2009]), que plantea la necesidad de cuestionar la tradicional oposición entre ver y hacer, entre mirar y conocer, para lograr la emancipación del espectador, en su caso, el espectador de teatro, que pasa de ser un *voyeur* pasivo a convertirse en un participante activo. Y si es cierto que “Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores” (Rancière, 2010, p. 28), podemos afirmar que nuestros críticos, situados en Argentina a comienzos del

siglo pasado, en su tarea de narrar y traducir a las obras de arte que les eran contemporáneas y a la obra de Baudelaire, daban los primeros pasos en una vía de emancipación.

1.3. La lectura como recepción activa del texto

El cambio de paradigma que implicó la estética de la recepción de la escuela de Constanza tiene su paralelo, dentro del ámbito de la historia, en los trabajos sobre el libro y la lectura de Roger Chartier, quien considera que, así como se impugnó la tradicional oposición entre lo culto y lo popular, entre la realidad y la representación, en la actualidad también se borran los límites entre creación y consumo, entre producción y recepción. Según esta premisa, la actividad de la lectura no es sólo una operación abstracta de intelección, sino que constituye un tipo de producción cultural, es un proceso históricamente determinado de construcción de sentidos, de puesta en obra del cuerpo, de inscripción en un espacio específico. Chartier afirma:

la obra no adquiere sentido más que a través de las estrategias de interpretación que constituyen sus deficientes significados [...] Leer, mirar o escuchar son, en efecto, actividades intelectuales que [...] autorizan la reapropiación, el desvío, la desconfianza o la resistencia. (1992, pp. 37-38)

Según la postura de Chartier, los textos son parte de una red contradictoria de utilidades diversas, de verificaciones múltiples y móviles que dependen de las formas de recepción, las cuales se ven afectadas por las condiciones materiales de circulación de los mismos textos (ediciones, traducciones, etc.), por eso el libro y los formatos de lectura pasan a ser objetos de estudio. El esfuerzo del investigador se dirige a restituir las lecturas del pasado, en las que confluyeron el mundo del texto y el mundo de un lector específico, para construir juntos un sentido provisional en un punto determinado de la historia de ese libro, que nunca es un sentido intrínseco, fijado para siempre por el autor, ya que, como Chartier lo formula, no existen las significaciones dadas de antemano.

Nuestra intención, en consecuencia, es sumar un capítulo más a las frondosas redes de atribución de sentido de las que fueron objeto los escritos sobre arte de Baudelaire, constituido por las operaciones de lectura que desplegaron escritores locales como Darío,

Rinaldini, Alberto Prebisch o Roger Pla, cuyas apropiaciones, interpretaciones, reutilización y traducciones, tienen tanta validez como las que pueden haber llevado a cabo los coetáneos del propio poeta francés, o lectores posteriores en Europa o América.

De allí que nos interesan los usos y las significaciones que nuestros críticos de arte le dieron a un conjunto de textos a los que tuvieron acceso por medios diferentes, y que constituyeron para ellos un capital simbólico que supieron explotar en el marco de sus interpretaciones generales sobre el arte que les era contemporáneo.

1. 4. La recepción como estrategia. Algunos antecedentes y estudios

El cambio de perspectiva con respecto al proceso detrás de la lectura de un texto comenzó a evidenciarse durante el siglo XIX. Lo vemos en la posición que adoptan los escritores simbolistas, decadentes y parnasianos, que reconstruyeron la noción de tradición literaria a partir de una selección original de escritores.

Incluso si pensamos en el propio Baudelaire, su trabajo sobre la obra de Edgar Allan Poe, cuyos escritos tradujo por primera vez al francés y tuvieron gran éxito comercial, puede pensarse como una labor asociada con esta forma de considerar la recepción literaria, ya que lo impulsó a traducir, editar, citar y apropiarse de lo que leyó en el escritor norteamericano. En 1864 le escribió en una carta a Théophile Thoré:

Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des PHRASES pensées par moi, et écrites par lui vingt ans auparavant (Baudelaire, 1973, tomo II, p. 386).

Peter Gibian (2012) propone que la mirada esteticista inaugurada por Poe dio fundamento a una forma de entender la recepción como proceso creativo; siguiendo sus pasos fue que Baudelaire hizo de la recepción de Poe su “*lifelong project [...] the intensity of these efforts at explication, interpretation, and imitation also meant that Baudelaire came to internalize Poe*” (p. 62).

Matthew Potolsky (2007) considera que Baudelaire, así como los escritores que bajo su influencia se identificaron luego con el Decadentismo, fueron todos conscientes de

su relación con el público lector, y aspiraron a conformar “[a] counterpublic of letters”.³ Es decir, una comunidad cosmopolita internacional contrapuesta a la posición nacionalista, lo cual consiguieron a través de diversas actividades de producción y recepción. Potolsky (2013) argumenta que “*decadence is a consciously adopted and freely adapted literary stance, a characteristic mode of reception, rather than a discernible quality of things or people. It is a form of judgement and a way of doing things with texts*” (p. 4). Como señala este autor, el primer encuentro transatlántico fue entre Baudelaire y Poe; luego, diversos escritores del movimiento imitaron a Baudelaire en la revisión de sus tradiciones y en el trabajo de recepción de otras obras literarias como estrategia legitimante de sus propias producciones.

De hecho, existe una serie de estudios académicos pioneros sobre la recepción de la literatura francesa en escritores en diversos contextos que, en consecuencia, originan una perspectiva metodológica interesante de considerar aquí.

Entre dichos estudios, destaca uno titulado *From Gautier to Eliot. The Influence of France on English Literature (1851-1939)*, de Enid Starkie (1962 [1960]), quien abordó la influencia de Francia en Inglaterra como fenómeno literario. La autora logró documentar la consolidación de una relación de los escritores ingleses con la literatura francesa que, hacia fines del siglo XIX, reemplazó a los modelos italianos, alemanes y la anglomanía instalada por esa época. Starkie señala, sin embargo: “*The theory of influences must not, however, be exaggerated. The establishment of influences is one of the more pernicious aspects of modern academic research [...] an influence can always be proved where there may have been no more than an affinity*” (p. 12).

Las precauciones de esta investigadora indican que, aún antes de los desarrollos de Jauss e Iser, se percibía que la lógica de las influencias debía ser reemplazada por otro modelo de análisis. Creemos que la estética de la recepción proveyó posteriormente esas herramientas metodológicas que permiten sopesar la significación que tiene para un escritor remitir a otro como referencia para la lectura de sus textos.

En la década del 80, los trabajos de Patricia Clements, en particular, *Baudelaire and the English Tradition* de 1985, “‘Strange Flowers’: Some Notes on the Baudelaire of Swinburne and Pater”, publicado en 1981, se sumaron a examinar la recepción de la figura específica de Baudelaire dentro de la literatura inglesa. Clements se interesó por dejar

³Potolsky toma este concepto de M. Warner. (2005). *Publics and Counterpublics*. Nueva York: Zone. Así aparece citado en M. Potolsky (2007). The Decadent Counterpublic. *Romanticism and Victorianism on the Net*, No. 48. recuperado de <http://id.erudit.org/iderudit/017444ar>

claras “*the sometimes surprising shapes his influence assumes in works of individual writers*” (p. 6). Así como para los propios franceses, entre los ingleses Baudelaire fue visto, a partir de determinado punto, como un progenitor de la poesía moderna. Reaparece constantemente en Inglaterra, como fuente de lo moderno desde que Charles Algernon Swinburne lo introdujera a los lectores con una reseña de *Les Fleurs du mal*, en el periódico *The Spectator* del 6 de septiembre de 1862, donde efusivamente destacó el “*admirable judgment*” y “[*the*] *vigour of thought and style*” del crítico y poeta francés (p. 999). Según Clements (1985), “*Making a ‘brother’ of him, Swinburne [...] initiated a process that would conclude in a conception of the development of modern English poetry*” (p. 8). Esto se vio reflejado en que, desde una fecha tan temprana como 1869, comenzaran a sucederse las traducciones al inglés, sobre todo de su poesía.

Una distinción en la recepción de Baudelaire que establece esta investigadora es que, mientras en Francia el poeta y crítico representó lo opuesto al pasado, la tradición, en Inglaterra contrastaba a su vez con las tendencias contemporáneas de los escritores del siglo XIX que apoyaban una búsqueda nacionalista (Clements, 1985, p. 8). Esta interpretación podemos aplicarla también al caso de los críticos de arte argentinos que nos interesan, para los que la opción por Francia o la referencia a un escritor como Baudelaire, representó una toma de posición similar a la de los ingleses, opuesta a la propaganda nacionalista en torno a los festejos del Centenario de 1810, que comenzó varios años antes y perduró muchos después de mayo de 1910.

Otro contexto distinto de recepción de Baudelaire (que a su vez, tiene puntos de contacto aún más coincidentes con esta investigación) lo constituye el de las lecturas y apropiaciones que se hicieron de su obra en España. Los estudiosos del tema señalan que, tempranamente (incluso en comparación con Francia), algunas voces se alzaron para defender a Baudelaire de las acusaciones de satanismo y las sospechas morales en torno al poeta. Como documentos de este fenómeno, Alfred E. Carter presenta en un artículo de 1968 una serie de reseñas españolas sobre Baudelaire, que van desde Juan Valera, quien en 1886 afirmó que “*Las Flores del mal* son, pues, muy moralizadoras: son un veneno, pero saludable veneno” (Carter, 1968, p. 11); pasando por Clarín (Leopoldo Alas), que debate desde *La Ilustración Ibérica* con los comentarios negativos aparecidos en *La Revue des Deux Mondes* en 1887, al decir: “Yo no tengo a Baudelaire por un poeta de primer orden [...], pero veo su mérito, reconozco los títulos que puede alegar para defender el puesto que ha conquistado en el Parnaso moderno francés” (p. 11); hasta llegar al siglo XX, cuando Carter afirma que, para los escritores españoles, como Emilia Pardo Bazán, “*his*

Catholic and Christian tone was more and more noted” (p. 12), sumando así otro argumento a favor de Baudelaire y el movimiento decadentista en literatura. Por eso, de acuerdo a este crítico literario,

Recognition of Baudelaire’s greatness was retarded, in Spain as in France, by the novelty of his technique and of his subject matter and by the supposed immorality of his work [but still] Reactionary, Catholic Spain proved more tolerant and better balanced in this respect than free thinking, anticlerical France. (p.13)

Un período aún más favorable de recepción de Baudelaire vendría luego de la Guerra Civil española, cuando el problema moral perdió interés y, aunque aparecen pocas menciones concretas, afirma Carter, todos los grandes poetas de este momento histórico lo habían leído y opinaban favorablemente sobre él.

En los últimos años, Glyn Hambrook (2006) se ha especializado en la recepción de Baudelaire entre los poetas españoles del *fin-de-siècle*, insertando el fenómeno en la concepción de una estética decadente como tendencia transnacional en la literatura. Este investigador nos recuerda que fue con las teorías pseudo científicas de raíz darwinista de Cesare Lombroso, reapropiadas luego, entre otros, por Max Nordau en su libro *Entartung* (1893, traducido *Degeneración* en 1902), que se difundió una asociación entre genio y locura como un mal del siglo que supuestamente impregnaba a la figura de Baudelaire y sus seguidores. En España, aparecieron tempranamente algunos escritores que cuestionaron a Nordau: “*Clarín (Leopoldo Alas) accused Nordau of (ab)using eloquence to dress up bourgeois morality as science. Pío Baroja described him as being as insane as his own case histories. Unamuno compared him to a blind person trying to judge paintings by touch*” (Hambrook, 2006, p. 1017). Ante la atribución peyorativa de decadencia, los poetas finiseculares españoles terminaron por apropiarse de dicha idea y tornarla en algo positivo, para así revertir el tono condenatorio.

Otro trabajo, firmado por Encarnación Medina Arjona (2009), concentra una significación especial, dado que nos permitió reconstruir la cronología de las ediciones de Baudelaire en español, un aspecto clave del estudio de la recepción de una obra literaria. Pero cabe aclarar que esta autora no tuvo en consideración las traducciones al castellano en general, sino principalmente las que circularon en España, y tampoco aquéllas que aparecieron en revistas, sino sólo los libros editados y publicados, por lo que excluye la

temprana labor de algunos poetas latinoamericanos, admiradores inmediatos de Baudelaire que contribuyeron enormemente a la difusión de sus obras desde finales del siglo XIX, así como algunas traducciones editadas en Buenos Aires, contemporáneas a los críticos de arte de los que nos ocuparemos.

Medina Arjona señala *Les Paradis artificiels* como la primera obra del poeta francés que fue traducida al español, pues ésta se editó en el año 1894 con el título *Los paraísos artificiales* (Madrid: La España Moderna). Luego, se publicó una versión traducida por Pedro González-Blanco en 1907 (Valencia, Madrid: F. Sempere y Cía.). La primera traducción completa y editada de *Les Fleurs du mal* fue del poeta modernista Eduardo Marquina en 1905 (Madrid: Librería española y extranjera). Con todo, son destacables en el contexto de esta tesis las traducciones publicadas en Argentina durante la década del 40, vinculadas con el exilio de intelectuales, libreros y editores, por la Guerra Civil española. Se enumeran entre ellas la traducción de la editorial Galia (Buenos Aires: 1943) y la de Nydia Lamarque (Buenos Aires: Losada, 1948).⁴

Los *Pequeños poemas en prosa* fueron publicados en español por primera vez en 1920 (Enrique Díez-Canedo, Madrid: Calpe), en la Argentina en 1941 (A. J. Peralta, Buenos Aires: Sopena) y luego en 1948 (Buenos Aires: Espasa-Calpe), con traducciones de Enrique Díez-Canedo y de M. Granell para los textos críticos, que eran incluidos a continuación de los poemas en prosa. También se publicó en España hacia 1921 una selección de su prosa, con traducción de Julio Gómez de la Serna y epílogo de Ramón Gómez de la Serna (*Prosa escogida de Carlos Baudelaire*, Madrid: Biblioteca Nueva).

La obra crítica no fue traducida y publicada separadamente sino hasta bien entrado el siglo XX. En este contexto, resulta precursora la traducción de Lorenzo Varela (1943), con edición argentina (Buenos Aires: Poseidón), que formaba parte de la colección *Críticos e historiadores del arte*. Varela titula su prólogo “Actualidad de la obra crítica de Baudelaire”, donde declara que “la crítica es cosa de guerra” (p. 12), en franca exageración del carácter político que Baudelaire asocia a la misma. Posteriormente aparecerán las traducciones de Joaquim Dols Rusiñol (*El salón de 1846*. Valencia: Fernando Torres), Carlos Wert (*El Arte Romántico*. Madrid: Felmar), el mismo Varela (*Curiosidades estéticas*. Madrid: Júcar), Carmen Santos (1989, *Lo cómico y la caricatura*, Madrid: Visor; 1999. *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid: Visor), Alcira Saavedra (*El pintor de la*

⁴ Sobre el problema y la historia de la traducción del único libro de poemas baudelaireanos, existe un estudio de David Marín Hernández de 2007, *La recepción y traducción de Les Fleurs du mal en España* (Madrid: Miguel Gómez).

vida moderna. Murcia: Fund. Caja Murcia) y, hace pocos años, las traducciones de Lucía Vogelfang, Jorge Caputo y Marcelo Burello (*Arte y modernidad*, Buenos Aires: Prometeo), con prólogo de Nicolás Casullo (2009), quien considera al autor el “crítico y teorizador estético y de la cultura que redefinirá, desde el arte, la experiencia y los sentidos de la modernidad” (p. 10).

Es necesario insistir en que el retraso de las traducciones al castellano de la crítica de arte de Baudelaire no implicó un retraso en su difusión. Los estudios concernientes a las versiones hispanoamericanas del modernismo y el simbolismo dejan en claro que “durante el siglo XIX, la recepción de la obra de Baudelaire no se realizó a través de las traducciones, pero estuvo en la mente de los intelectuales” (Medina Arjona, 2009, p. 124). Por eso, Amado Nervo comentaba cerca de 1910: “La literatura de Francia ha sido siempre conocida y apreciada en la Argentina. [...] Puede decirse que el setenta y cinco por ciento de los libros que se leen en la Argentina son franceses” (citado en Kress, 1937, p. 126).

Finalmente, en cuanto a los estudios sobre la recepción de Baudelaire, acercándonos al contexto de nuestro propio corpus, queda por mencionar el caso de los poetas y escritores del modernismo latinoamericano que incursionaron en la traducción de Baudelaire en revistas americanas, ya que, aunque no vayamos a profundizar en las diferentes formas en que todos ellos remitieron al poeta francés, luego vamos a concentrarnos en una de las principales firmas del movimiento modernista, Rubén Darío, aunque abocándonos a su rol de cronista y crítico de arte para periódicos de Argentina.

Ya Dorothy Kress (1937) señalaba la importancia indudable de dos revistas mexicanas, *Revista Azul* (1890-1896) y *Revista Moderna* (1898-1911), donde aparecieron tempranamente traducciones al español de los poemas en prosa y de poemas de *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, junto a obras de otros escritores franceses.

Jorge Olivares, en un trabajo de 1980 sobre la recepción del Decadentismo francés en hispanoamérica señaló que:

El argumento más trillado por los tradicionalistas era que los decadentes hispanoamericanos estaban emulando las “modas trasatlánticas” y que lo que era una legítima preocupación en Europa se convierte en una pose literaria en América. [...] Los decadentistas, por su parte, confesaban expresar un sentimiento genuino y rechazaban el reproche de ser simples ecos de inquietudes ultramarinas. (1980, pp. 61-62)

Veremos luego cómo en las discusiones acontecidas específicamente en el medio argentino, e incluso dentro de los debates sobre artes plásticas, se repitieron estos mismos argumentos, las mismas discusiones acerca de si mirar hacia Francia era repetir lo que enseñaba un modelo extranjero o era una necesaria puesta al día con lo que pasaba en el mundo.

Entre los estudios recientes, que reconocen y estudian los intercambios y reelaboraciones de los escritores americanos con los franceses, destaca para nosotros el trabajo de Rodrigo Caresani (2013) en torno a las traducciones que el poeta Julián del Casal hizo de algunos poemas en prosa de Baudelaire, como paso previo a otras formas de reapropiación en poemas y escritos propios. Caresani estudió las versiones de catorce poemas en prosa de Baudelaire que Casal publica en *La Habana Elegante* y *La Discusión* entre 1887 y 1890 y cuestiona la interpretación que Carmen Suárez León (2006) hace del trabajo de traducción aplicado en ellas. Para el investigador argentino, el trabajo de Casal con los poemas baudelaireanos y los escritos posteriores en los que construye un museo imaginario, alusivos a pinturas de Gustave Moreau, le debe mucho a la tradición moderna del *ut pictura poesis* originada en Baudelaire, tal como se desarrollará en el capítulo a continuación. Dice Caresani:

[...] los textos del museo casaliano extraen al menos una doble lección de las traducciones de Baudelaire: primero, porque es ostensible la voluntad de experimentar en el verso con el lenguaje pictórico sin apelar a la mimesis; segundo, porque esa experimentación inscribe un sujeto en el lenguaje de la modernidad, si bien no se trata ya de la baudelairiana sino de la específicamente latinoamericana, la del artista de los confines coloniales de occidente. (2013, p. 8)

Se puede concluir, tras este repaso de los estudios más destacados sobre la recepción de la literatura francesa en Inglaterra, España y América, y específicamente de los escritos de Baudelaire, que la gran mayoría se abocaron a las discusiones y apropiaciones suscitadas por la singularidad de la poética del francés.⁵ Sus escritos sobre

⁵ Sobre la recepción de Baudelaire en otros contextos, véase el *dossier* especial sobre la recepción nórdica de Baudelaire: AA.VV. (2016). Baudelaire dans les pays scandinaves (Danemark, Suède, Norvège). Dossier. Textos reunidos por Per Buvik. *Année Baudelaire (L')*, 20; G. Bien (2013). *Baudelaire in China. A Study in Literary Reception*. Newark: University of Delaware Press; T. Keck (1991). *Der deutsche "Baudelaire": Studien zur übersetzerischen Reception der Fleurs du mal*. Heidelberg: Winter; I. Kuhn y C. Pichois (2004). *Baudelaire et Allemagne, L'Allemagne et Baudelaire*. Paris: Honoré Champion Éditeur; H. G. Ruprecht

arte, aún cuando no dudamos en concebirlas como el punto de partida del género de la crítica de arte moderna, han sido escasamente considerados en estos textos que rastrean la huella baudelairiana en ámbitos ajenos a la crítica de arte.

En relación con la recepción de textos transpuestos desde Europa a nuestro país, en tanto fuentes de ideas y prácticas decisivas para el devenir de nuestra historia cultural, interesa detenernos en el libro de Horacio Tarcus (2007), *Marx en Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*, dado que allí se adoptan asimismo las teorías de la escuela de Constanza para explicar el modo en que el marxismo se extendió en nuestro país. Tarcus recurre a los conceptos elaborados por Jauss y Gadamer para defender la teoría de la recepción y enfrentar así las tesis de la intencionalidad del autor y de la objetividad textual. Si bien existen diferencias con nuestro corpus —en el caso de Baudelaire no se trata de la recepción de un sistema teórico de praxis militante como lo fue el marxismo, sino más bien de un conjunto disperso de ideas sobre arte, y esto nos acerca más a los trabajos que abordan el caso de la recepción de una obra literaria—, aún así, por lo dicho, la tesis del historiador argentino es un ejemplo inspirador sobre la vigencia y pertinencia del método de Jauss para abordar aspectos de la recepción textual en Argentina.

Tarcus señala que existen distintos momentos dentro del proceso de producción y difusión intelectual: la producción, la difusión, la recepción y la apropiación. Al considerar los dos primeros momentos, en nuestro caso, deberemos atender a las ideas sobre arte formuladas por Baudelaire en sus escritos de crítica artística y a su circulación material concreta entre los críticos locales. En cuanto al momento de la recepción, Tarcus coincide en que es “un proceso activo por el cual determinados grupos sociales se sienten interpelados por una teoría producida en otro campo de producción, intentando adaptarla a (‘recepccionarla’ en) su propio campo” (p. 16).

Es notable la potencialidad que este enfoque ofrece para devolverle el carácter situado a los textos, y para valorizar las lecturas y usos hechos por los actores de nuestro medio, ya que si Tarcus afirma que el texto no es sino la historia del texto, la historia de sus lecturas, uno de los capítulos de la historia de los escritos de Karl Marx y de Baudelaire, lo constituyen los lectores argentinos, y el modo en que ellos leyeron dichos escritos, el porqué se acercaron a ellos y qué hicieron luego con lo que encontraron allí.

(junio de 1974). *Aspects du Baudelairisme méxicain. Comparative Literature Studies* 11 (2), pp. 99-122; S. Sakio (1982). *Bodereru, Bocho, Sakutaru no shiho hiretsu*. Tokyo: Showa Shuppan; A. Wanner (1996). *Baudelaire in Russia*. Gainesville: University Press of Florida; W. Ya (2016). *Baudelaire et la nouvelle poésie chinoise*. Paris: l’Harmattan.

CAPÍTULO 2: CHARLES BAUDELAIRE, CRÍTICO DE ARTE

En el capítulo anterior hemos dado precisiones respecto de la perspectiva metodológica con la cual se ha desarrollado la investigación. A continuación, vamos a enfocarnos en aquellos textos que fueron objeto de una recepción privilegiada por parte de los críticos de arte argentinos, es decir, los escritos de Charles Baudelaire, argumentando porqué es un autor bisagra para la crítica de arte en un momento de transición del romanticismo a la modernidad, qué cambios introdujo en los modos de concebir las relaciones entre las obras de arte visuales y los textos, cómo esto se ve reflejado en el modo de entender la ékfrasis en sus escritos y, en particular, al momento de describir los colores con palabras, por lo cual consideramos importantes y significativas las apropiaciones llevadas a cabo más tarde por los autores locales que escribieron sobre las imágenes del arte.

De toda la obra de Baudelaire, como ya lo anticipamos, nos concentraremos en los escritos relativos al arte, los salones y los artistas de su época, textos que publicó desde su rol de crítico; aunque, por supuesto, su producción en ese ámbito no puede ser escindida de los aportes originales que Baudelaire realizó asimismo en el campo de la poesía y la literatura en general, por lo que habremos de considerar y analizar las obras del autor en su conjunto.

Queremos establecer algunas precisiones sobre las características del vínculo que Baudelaire estableció con las artes visuales, para lo cual nos valemos de los estudios canónicos respecto del autor y de los aportes recientes de investigadores y ensayistas, que se suman a toda una profusa y prácticamente inabarcable bibliografía que, con el correr de los años, ha suscitado el poeta, crítico de arte y teórico de la modernidad estética.

Como veremos en este capítulo, podemos atribuirle a Baudelaire la modernización de la crítica artística como género literario, por lo que tanto su producción poética como

sus textos de crítica de arte se distinguen en tanto objetos de estudio particularmente significativos al evaluar la modificación de la tradición humanista de relaciones entre imágenes y palabras. Una tradición vigente durante siglos, que comienza a raíz de una analogía entre la poesía y la pintura de Simónides de Ceos en el siglo VI a. C; sintetizada luego en el lema horaciano *ut pictura poesis*,⁶ y que tendió a encauzar el flujo de las influencias de los escritores sobre los pintores, imponiéndoles a los últimos temas propios de los poetas, con la convicción de que la pintura es una poesía muda mientras que la poesía es pintura parlante.⁷

Con el desarrollo del movimiento romántico en las artes y las letras, entre finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, se hace evidente que este mandato empezó a

⁶ Véase los estudios ya canónicos sobre la historia de las relaciones entre la literatura y la pintura de I. Babbitt (1910). *The New Laocoon. An Essay on the Confusion of the Arts*, Londres: Constable; C. Davies (1935). *Ut Pictura Poesis. Modern Language Review. A Quarterly Journal Edited for the Modern Humanities Research Association* (30) 2, pp. 159-169; F. Fosca (1960). *De Diderot à Valéry. Les Écrivains et les arts visuels*. París: A. Michel; J. H. Hagstrum (1958). *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago Press; W. Howard (1909). *Ut pictura poesis. PMLA* (24) 1, pp. 40-123; M. Krieger (1967). The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; or *Laoköon* Revisited. En: *The Play and Place of Criticism*. Baltimore: John Hopkins Press; R. Lee (1940). *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting. The Art Bulletin* (22) 4, pp. 197-269; É. Souriau (1947). *La Correspondance des arts. Éléments d'une esthétique comparée*. París: Flammarion; R. Wellek (1974). The Parallelism between Literature and the Arts. En W. K. Wimsatt (ed.). *Literary Criticism. Idea and Act. The English Institute, 1939-1972. Selected Essays*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, pp. 44-65.

⁷ Remitimos, además, a los trabajos más destacados de las últimas décadas, que dan cuenta del sostenido interés que han suscitado la historia y la historiografía de las relaciones interartísticas: S. Alderson (1995). *Ut pictura poesis and its Discontents in Late Seventeenth and Early Eighteenth Century*. England and France, *Word & Image* (11) 3, pp. 256-263; O. Bätschmann (1988). Text and image: some general problems. *Word & Image* (4) 1, pp. 11-20; P. Collier y R. Lethbridge (eds.) (1994). *Artistic Relations. Literature and the Visual Arts in Nineteenth Century France*. New Heaven y Londres: Yale University Press; J. Dalançon (1990). Le Poète et le peintre (1870-1885). Les Enjeux sociaux et culturels d'un face-à-face. *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 69, pp. 61-73; R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Brusl, N. Kremer (2009). *Aux Limites de l'imitation: l'ut pictura poesis à l'épreuve de la matière (XVI^e-XVIII^e siècles)*. Amsterdam, Nueva York: Rodopi; A. L. Gabrieloni (2001 y 2006). Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la modernidad. *Saltana*, 1; A. L. Gabrieloni (2004). *Literatura y pintura. Las palabras, las imágenes y la distinción entre poesía y prosa*. Tesis doctoral parcialmente inédita. Universidad Nacional de Rosario; A. L. Gabrieloni (comp.). (2018). *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Viedma: Editorial UNRN; N. Galí (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico*. Barcelona: El Acanalado; A. García Berrio A. y T. Hernández Fernández (eds.) (1988). *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. Madrid: Tecnos; C. Greenberg (1988). Towards a Newer *Laocoon*. En: O'Brian, J. (ed.), *The Collected Essays and Criticism*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press; A. W. J. Heffernan (1991). Painting against poetry: Reynold's *Discourses* and the discourse of Turner's art. *Word & Image* (7) 3, pp. 275-299; J. Lichtenstein (1988). Contre l'*Ut pictura poesis*: une conception rhétorique de la peinture. *Word & Image* (4) 1, pp. 99-104; L. Louvel (2002). *Texte/Image. Images à lire textes à voir*. Rennes: Presses universitaires de Rennes; W. J. T. Mitchell (1984). The Politics of Genre: Space and Time in Lessing's *Laocoon. Representations*, 6, pp. 98-115; J.-L. Nancy (2003). *Au Fond des images*. París: Galilée; M.-C. Ropars-Wuilleumier (2002). *Écrire l'espace*. París: Presses universitaires de Vincennes; H. Scepi L. Louvel (dir.) (2005). *Texte/Image. Nouveaux problèmes*. Rennes: Presses universitaires de Rennes; B. Vouilloux (1994). *La Peinture dans le texte. XVIIIe-XXe siècle*, París: CNRS; B. Vouilloux (2004). *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poesis*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes.

resquebrajarse para ser suplantado por un paradigma moderno de intercambios interartísticos, y es en Charles Baudelaire donde encontramos uno de los casos más emblemáticos de esta inversión en las influencias.

2. 1. Lectores y lecturas de Baudelaire

Muy amado y muy odiado, viviente hasta la médula,
más viviente que cualquiera de los innumerables
que nos inclinamos sobre su alma para glorificarla o insultarla;
ilustre entre los ilustres y desconocido entre los desconocidos, así se nos
presenta hasta hoy mismo Charles Baudelaire.
Nydia Lamarque (Baudelaire, 2006, p. 13), prólogo a *Las flores del mal*.

Abordar a Baudelaire como objeto de estudio supone un desafío para todos aquellos que se lo proponen. Es frecuente encontrar al comienzo de la mayoría de las investigaciones, aún de los especialistas franceses más reconocidos, una advertencia acerca de la perspectiva propia que se adopta para su estudio. Esto se debe a que, frente a una obra escrita que, aunque contundente, está concentrada en una cantidad acotada de volúmenes publicados durante la vida del autor o póstumamente, podemos contraponer en cambio, la enorme cantidad de bibliografía crítica, ensayística, biográfica y teórica sobre su obra y sobre su persona.⁸ Por lo tanto, el trabajo hecho para esta tesis también consistió en construir los criterios con los cuales hemos seleccionado los estudios más relevantes para entender y justificar el rol desempeñado por Baudelaire, para luego cotejar esos aspectos con el trabajo de recepción hecho por los críticos locales.⁹

⁸ Para darse una idea de lo anterior, basta con consultar la compilación de André Guyaux (2007), que reunió en un voluminoso ejemplar (1143 páginas) los comentarios sobre *Les Fleurs du mal*, correspondientes apenas a los primeros cincuenta años de vida del poemario (1855-1905).

⁹ En cuanto a las ediciones de las obras completas de Baudelaire, su historia comenzó incluso antes de su muerte, ya que, al ver muy deteriorada la salud del poeta a causa de la sífilis, sus amigos Charles Asselineau y Auguste Poulet-Malassis (editor de sus escritos) comenzaron a conversar con el impresor Michel Lévy (véase Pichois y Ziegler, 1989, p. 661, p. 676), quien concretaría entre 1868 y 1870 la publicación de los cuatro volúmenes de la obra reunida por primera vez (que incluyen las traducciones al francés de Edgar Allan Poe), una edición que la casa Calmann-Lévy (Michel y su hermano) actualizará y ampliará entre 1880 y 1903. Ha habido muchas ediciones con el correr de los años, encargadas a diferentes especialistas: las *Œuvres Complètes* que, en la década del 20, organizó Jacques Crépet para la editorial Louis Conard; la edición crítica hecha entre 1918 y 1937 por Félix-François Gautier, continuada por Yves-Gérard Le Dantec para Editions de la Nouvelle Revue française; en 1955, con anotaciones de Lloyd James Austin, Maurice

Los análisis sobre la figura de Baudelaire le atribuyeron las posiciones más diversas, debido a que la actitud provocadora, ambigua y muchas veces contradictoria del escritor decimonónico dejó la puerta abierta a interpretaciones contrapuestas. Fue visto a través de distintos cristales: se lo enjuició por realismo exacerbado, por amoral, por perverso; se lo rescató como poeta maldito, raro, decadente; se lo consagró como visionario de los derroteros que la modernidad deparaba para los bohemios, artistas y escritores; incluso se le atribuyó una adhesión al socialismo y una actitud combativa que difícilmente conciben con la relación ambivalente que mantuvo con la clase burguesa y con las clases bajas de su época.¹⁰

Lo cierto es que solamente una obra tan polifacética y original podía provocar ese vórtice de “formas de atención” en torno suyo, que no aminora su energía a medida que pasan los años, aunque cambie de dirección.¹¹ Además, el enfoque de nuestro trabajo, que reflexiona sobre los modos de apropiación de la obra de Baudelaire en Argentina, pone en primer plano el hecho de que toda producción literaria es objeto de diferentes formas de recepción según los lectores de distintas épocas y contextos, que portan su propio horizonte de expectativas, por lo que comenzaremos por hacer un repaso y una selección de las lecturas sobre el poeta y crítico francés que consideramos como las más destacables o que nos aportaron herramientas teóricas especialmente valiosas para nuestros propios análisis.

En primer lugar, revisaremos las consideraciones que, en su momento, hicieron algunos contemporáneos de Baudelaire, quienes fueron los primeros jueces de sus aportes a la literatura y que, además, nos permitirán reconstruir las incipientes apreciaciones sobre

Nadeau, Yves Bonnefoy, Pierre Jean Jouve, Roland Barthes, Marcel A. Ruff, Maurice Saillet, Gaëtan Picon, Gabriel Bounoure y Samuel Silvestre de Sacy (Paris: Blanchard); otra prologada por Marcel Raymond (*La Guide du livre*, 1967); un año después, prologada por Ruff (París: Seuil, 1968); en 1974, preparada por Albert Demazière y prologada por Thierry Maulnier y René Huyghe (Éditions de Saint-Clair); en 1980, a cargo de Claude Roy, anotada por Michel Jamet (Éditions Robert Laffont). Pero, sin lugar a dudas, hoy en día se considera como definitiva la edición de las *Œuvres Complètes*, en dos tomos, editada por Gallimard para su Bibliothèque de la Pléiade en 1976, bajo la supervisión de Claude Pichois. Aún así, todos los prólogos mencionados constituyen un valioso corpus crítico, desarrollado en la fértil cercanía de los textos fuente baudelaireanos, que podría ampliarse si se considerarían ediciones en otros idiomas encargadas a especialistas por fuera de Francia, así como a los prologuistas de las diferentes obras editadas individualmente.

¹⁰ Ambivalencia que encontramos patente en la defensa de la burguesía con la que Baudelaire introduce su *Salon de 1845*, repetida en la dedicatoria “Aux Bourgeois” con la que comienza su *Salon de 1846*, así como en los poemas en prosa “Assommons les pauvres!” o “Les yeux des pauvres”.

¹¹ Con el concepto de “formas de atención”, Frank Kermode (1988) explica cómo se incorporan obras ignoradas o excluidas al canon. Esto se consigue a través de la argumentación, que puede ser verdadero conocimiento sobre su objeto o una mera opinión: “El éxito de la argumentación interpretativa como un medio de conferir o confirmar un valor no debe medirse por la supervivencia del comentario sino por la supervivencia de su objeto” (p. 103). En esta tesis postulamos que, del mismo modo que los ensayos existentes sobre Baudelaire, también los procedimientos de lectura y recepción de los que fue objeto su obra en el ámbito argentino ayudaron oportunamente a reafirmar su posición en el canon de la literatura y de la crítica de arte moderna.

su obra en el campo literario en un momento histórico que es también el contexto de los primeros críticos locales que recepcionaron a Baudelaire, los cuales analizaremos en los capítulos siguientes. Luego, destacaremos hacia los años treinta del siglo XX, un momento pregnante de ensayos y biografías sobre el poeta y crítico de arte. De las décadas siguientes, mencionaremos aquellos estudios que no relegan al olvido sus escritos de crítica de arte, y algunos trabajos sobre el poeta que, por la distancia temporal y conceptual, hoy ya son canónicos y, algunos de ellos, objetos de estudio en sí mismos. A partir de los años ochenta, adquieren notoriedad investigaciones académicas que mencionaremos en tanto sentaron las bases de un aparato teórico de análisis de la obra baudelaireana. Finalmente, es imprescindible presentar aquí los trabajos que han investigado su obra y las relaciones interartísticas en los últimos años, desde una perspectiva inédita. El incremento del interés por Baudelaire trasciende las fronteras lingüísticas y geográficas, por lo que no habremos de restringirnos a la crítica sobre el autor en francés, sino que también transitaremos y rescataremos ejemplos de la crítica literaria mayormente sajona sobre su obra. No es frecuente el diálogo de los especialistas franceses con sus pares no francófonos, lo que redundará en omisiones y postergaciones que se intentan reparar aquí.

En vida, Charles Baudelaire fue aceptado por un reducido círculo de escritores, artistas y lectores. Como señalan sus biógrafos Claude Pichois y Jean Ziegler (1989), aunque nunca atrajo al público en general, logró imponerse en los ambientes literarios, luego de una reticencia inicial y después de haber atravesado, en 1857, el juicio a *Les Fleurs du mal*.

Durante la década de 1860, la reputación de Baudelaire como autor era reconocida por sus pares aunque permanecía desconocida para el gran público que, a veces, se comporta como un “*enfant mal élevé qu’il s’agit de corriger*” (Verlaine, 1995, p. 6). Progresivamente se convirtió en un guía para las nuevas generaciones de poetas, e incluso escritores que Baudelaire admiraba, como Víctor Hugo o Charles-Augustin Sainte-Beuve, quienes manifestaron públicamente una serie de elogios que se habían hecho esperar. Aún así, el hecho de que el mismo año del juicio a causa de *Les Fleurs du mal* presentara su candidatura a la Academia francesa, no pudo más que despertar asombro, controversias y rechazo. Esto daba cuenta de que no se le había concedido más que un reconocimiento parcial, con reparos, pero que iría incrementándose.

Durante los últimos años de vida de Baudelaire, comienza a circular un par de artículos de tono laudatorio que parecen revertir dicha situación. En 1865, los comentarios

de los poetas simbolistas, Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine, en los periódicos *L'Artiste* y *L'Art* respectivamente, expusieron su admiración por el poeta “maldito”, que pasaría a ocupar un lugar de privilegio en el canon de los escritores simbolistas. Como indicio de este reconocimiento, vemos que, en 1864, cuando Baudelaire residía en Bélgica y lo visitó Georges Barral —un joven empleado del fotógrafo Nadar (Gaspard-Félix Tournachon)—, este contemporáneo ya percibía la importancia de transmitir sus impresiones, por lo que registró y publicó los recuerdos de aquellos días en diferentes artículos aparecidos entre 1901 y 1907, para editar luego un pequeño libro en 1932 (Barral, 1995). El elogioso prólogo de Théophile Gautier a la tercera edición de *Les Fleurs du mal* de 1868 también está entre los reconocimientos prematuros. Es un ensayo en el que Gautier, respecto del vínculo con las artes plásticas, quiere distinguir a Baudelaire de la escuela realista en pintura (a pesar de los vínculos que efectivamente existieron con Gustave Courbet o con Champfleury) y acentúa su predisposición a las transposiciones entre las artes, afirmando que:

Il avait, en outre, une philosophie et une métaphysique qui ne pouvaient manquer de l'éloigner de cette école, à laquelle il ne faut sous aucun prétexte le rattacher. [...] Mais, si certains côtés de sa nature pouvaient être satisfaits par la représentation directe et non traditionnelle de la laideur ou tout au moins de la trivialité contemporaine, ses aspirations d'art, d'élégance, de luxe et de beauté l'entraînaient vers une sphère supérieure, et Delacroix avec sa passion fébrile, sa couleur orageuse, sa mélancolie poétique, sa palette de soleil couchant, et sa savante pratique d'artiste de la décadence fut et demeura son maître d'élection (Baudelaire, 1868, pp. 53, 57).

En 1869, Charles Asselineau, publica *Charles Baudelaire. Sa Vie et son Œuvre* (París: Alphonse Lemerre), escrito en los momentos inmediatamente posteriores a la muerte de su amigo y colega. La primera edición póstuma de documentos y escritos inéditos, junto a un estudio biográfico, la organizó su amigo Eugène Crépet (*Étude biographique de C. Baudelaire*, 1887), un volumen que más tarde actualizaría su hijo, Jacques Crépet, junto a Claude Pichois (*Propos sur Baudelaire*, 1957). Otro autor que, en su caso, contribuyó a difundir la fama de Baudelaire como poeta raro y decadente, fue Paul Bourget, cuyos ensayos denominados de “psicología contemporánea” publicados entre

1881 y 1885 abordaban los casos de figuras emblemáticas del siglo XIX, entre ellos, “el escritor a cuyo nombre se ha asociado más el epíteto de ‘malsano’” (2008, p. 77), al que defiende pero al mismo tiempo encasilla bajo la etiqueta de decadente, una marca que permaneció adherida por mucho tiempo a la apreciación de Baudelaire. En el proyecto inconcluso que fueron los cuadernos de Marcel Proust datados hacia 1908-1909, conocidos como *Cuadernos Sainte-Beuve* y editados como *Contre Sainte-Beuve* (2004), aparece la figura de Baudelaire, justamente para recriminarle a aquel crítico literario el haber ignorado prácticamente al poeta. Proust acumula largas páginas de una argumentación en contra del método recurrente en Sainte-Beuve, que consistía en buscar en las biografías de los autores la explicación de sus respectivas obras, y contrapone un análisis de la poética de *Les Fleurs du mal*, donde encuentra “*toutes les couleurs vrais, modernes, poétiques*” (p. 446). Posteriormente, debemos al escritor Paul Valéry una conferencia de 1924, “La Situation de Baudelaire”, donde lo designaba como el poeta francés más importante de la historia, al mismo tiempo que consideraba que su obra ya se había impuesto como “*la poésie même de la modernité*” (1930, p. 129). Así, en el medio francés, se le reconocía progresivamente a Baudelaire su trascendencia.¹²

En los años 30 se despierta el interés del mundo académico hacia el poeta. En 1933, Marcel Raymond (1995) afirmaba que el poemario baudelaireano era “una de las fuentes vivas del movimiento poético contemporáneo” (p. 9), que llegaba hasta el surrealismo. También en 1933 aparece la biografía de la ya mencionada irlandesa Enid Starkie y, en 1939, Georges Blin publica un trabajo biográfico, con un prólogo de Jacques Crépet. Estos dos últimos autores establecieron una edición crítica de *Les Fleurs du mal*, publicada por editorial Corti de París en 1942, y fueron los primeros en hacer una lectura del sentido que adquiere la organización interna del poemario, lo que abrió una larga lista de especulaciones al respecto (Feuillerat, 1941; Ruff 1966 [1955]).

También en coincidencia con el año 1933 se publicó un libro que abordó específicamente su relación con las artes: *L'Esthétique de Baudelaire*, de André Ferran (1968 [1933]), del cual nos interesa particularmente el capítulo sobre el rol que asume como crítico de arte. Ferran es uno de los primeros especialistas en señalar la importancia

¹² Como ejemplos de este reconocimiento temprano, véase G. Apollinaire (15 de mayo de 1917). Baudelaire dans le domaine public. *Nord-sud*, 3; A. Barre (1912). *Le Symbolisme*. París: Jouve; F. Brunetière (1ro. de septiembre de 1892). La Statue de Baudelaire. *Revue des Deux-Mondes* (3) 113, pp. 212-224; A. Cassagne (1906). *Versification et métrique de Ch. Baudelaire*. París: Hachette; E. Charavay (1879). *Charles Baudelaire et Alfred de Vigny candidats à l'Académie*. París: Charavay; J. Lemaître (1889). Baudelaire. En: *Les Contemporains. Études et Portraits Littéraires*. París: Librairie H. Lecène et H. Oudin; C. Mauclair (1917). *Ch. Baudelaire sa vie, son œuvre, sa légende*. París: Maison du Livre; E. Raynaud (1918). *Baudelaire et la Religion du Dandysme*. París: Mercure de France; P. Soupault (1931). *Baudelaire*. París: Rieder.

de la obra crítica del poeta. Analiza las características del *Salon de 1845*, el rechazo posterior de Baudelaire a esa obra precoz (a pesar de las numerosas virtudes que guarda), y señala la importancia y originalidad del *Salon de 1846*, en el cual ya queda establecido el tipo de crítica baudelairiana: “*ce sont des commentaires esthétiques qui trouvent occasion ou une illustration dans les œuvres exposées*” (p. 386). Como veremos, dichos comentarios estéticos tienen a Eugène Delacroix como paradigma desde el cual expresar admiración o indignación frente a la obra de otros artistas. Ferran incluye pormenorizadas apreciaciones sobre el modo en que Baudelaire consideró a los artistas de su época, y concluye con el estudio de *Le Peintre de la vie moderne*, en el que la obra de Constantin Guys ilustra la noción baudelairiana de modernidad: “*Et c’est peut-être, pour Baudelaire critique d’art, le meilleur titre de gloire que d’avoir entrevu le destinées de l’art moderne et d’avoir, devant des œuvres méprisées, ignorées ou combattues, prévenu les jugements de la postérité*” (p. 490).

También de la década del 30 datan los ensayos de Walter Benjamin sobre el París del Segundo Imperio del que fue testigo Baudelaire. Benjamin redactó “París, capital del siglo XIX” en 1935; “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” en 1938; y “Sobre algunos temas en Baudelaire” en 1939. En dichos textos, que tenían como destino original el *Passagen Werk (Libro de los pasajes)*, su obra inconclusa, el filósofo alemán confronta al poeta francés con la mentalidad burguesa, capitalista y consumista. Según Rolf Tiedemann (que prologa una edición reciente de dichos ensayos), Benjamin “tiene como objetivo explicar el arte de Baudelaire como determinado por la constitución general social y económica de su época” (Benjamin, 2012, p. 25) y al mismo tiempo, mostrar aquellos mecanismos que operaban para subvertir esa lógica capitalista: “Por su insatisfacción frente al dominio de la burguesía, Baudelaire logró expresar más de su época que lo enunciado en cualquier otra creación literaria de temática social” (p. 18). Según lo sintetiza Jacques Rancière (2015), el objetivo de Benjamin era uno solo y fundamental:

vincular directamente la temática y el ritmo de los poemas de Baudelaire con un dato antropológico constitutivo de la modernidad: el de la “pérdida de la experiencia” producido por la reificación de la mercancía y por el encuentro entre la gran ciudad y la muchedumbre. (p. 91)

El análisis benjaminiano de la obra de Baudelaire le otorgó a las ideas allí contenidas un alcance y una profundidad que hasta el momento no se le habían atribuido,

ya que supo ver claramente más allá de las máscaras y los estereotipos que recubrían al poeta. Por ejemplo, sobre su supuesto satanismo, Benjamin dice que, si “tiene alguna importancia, será en tanto la única actitud en la que él fue capaz de mantener, a la larga, una posición de inconformismo” (2012, p. 81), en línea con los comentarios de Verlaine, quien lo había calificado como “*un inoffensif et pittoresque caprice d’artiste*” (1995, p. 13).

La agudeza de Benjamin para relacionar fenómenos típicos de la época —los pasajes y bulevares de París, los panoramas, las exposiciones universales, la *flânerie* y la bohemia— con la obra de Baudelaire, hizo que cristalizara una lectura benjaminiana y marxista del poeta francés, una perspectiva particular sobre sus escritos que ha sido objeto de discusión en los últimos años, pero que, cabe recordar, no estuvo naturalmente al alcance de los críticos de arte argentinos que conforman nuestro corpus de trabajo. Como rememora Beatriz Sarlo (2011), recién en 1967 Héctor Álvarez Murena tradujo del alemán al español ocho de los ensayos de Benjamin (entre ellos, “Sobre algunos temas en Baudelaire”) para una colección de la editorial Sur, pero este escrito circuló solamente entre un pequeño y selecto grupo de lectores. Algo diferente sucedió con los tomos aparecidos en 1972 y 1975 conteniendo la obra del filósofo de la Escuela de Frankfurt, traducidos por Jesús Aguirre y publicados por Taurus en Madrid con el título *Iluminaciones*, cuyas repercusiones están en la génesis de lo que Sarlo denomina el “fenómeno Benjamin” (p. 48) en la Argentina de los años 90.

Una lectura de Baudelaire divergente de la benjaminiana había tenido lugar en 1947, cuando Jean Paul Sartre buscó aproximarse al *personaje* Baudelaire para extraer el significado de sus opciones personales: la elección libre que hizo de sí mismo, a partir de las condiciones dadas por su *situación*. Según la interpretación de Sartre (1968):

Llegamos aquí a la elección original que Baudelaire hizo de sí mismo, a ese compromiso absoluto por el cual cada uno de nosotros decide en una situación particular lo que será y lo que es. Abandonado, rechazado, Baudelaire quiso tomar a su cargo este aislamiento. (p. 17)

Todo el esfuerzo de Baudelaire se ha dirigido a recuperar su conciencia, para poseerla como una cosa en el hueco de las manos, y por eso atrapa al vuelo todo lo que ofrece la apariencia de una conciencia objetivada: perfumes, luces tamizadas, músicas lejanas, todas ellas pequeñas

conciencias mudas y dadas, imágenes absorbidas de inmediato, consumidas como hostias, de su inasible existencia. (pp. 145-146)

Esta biografía existencialista, generó polémica y contestaciones por parte de Blin (1948), Maurice Blanchot (1949) y George Bataille (1990 [1957]); este último, en el capítulo sobre Baudelaire en su ensayo *La Littérature et le mal*, acusó a Sartre de querer suprimir al poeta. Por otra parte, como acercamiento biográfico, el texto puede considerarse desplazado definitivamente por el *Baudelaire* de Claude Pichois y Jean Ziegler (1989 [1987]), más escrupuloso y fácticamente respaldado.

Entre los años 40 y 50 comienza a estudiarse de modo específico la crítica de arte baudelaireana, con trabajos como los de Margaret Gilman (1943), Lucie Thur Horner (1956), y el ensayo de Gita May, *Diderot et Baudelaire critiques d'art* (1957), que da cuenta de la correlación entre las ideas sobre arte de Baudelaire y las del *philosophe* del siglo XVIII Denis Diderot. Más adelante, Alfred Werner (1966) destacó la inacabable fuente de recursos que este conjunto de ideas estéticas significan para el arte y la crítica, y Jean Starobinski, realizó interesantes análisis críticos sobre Baudelaire y su carácter melancólico (1990 [1989]), así como sobre las propiedades de su crítica de arte, que el crítico ginebrino define como “*la justification raisonnée d'une préférence passionnée*” (Starobinski, 1968, p. 16). En esto, la visión de Starobinski coincide con la de Ferran, ya que encuentra la motivación primordial de la crítica de Baudelaire en el “*plaisir du poète*” (1968 [1933], p. XII).

En los años 70, además de importantes aportes editoriales y críticos de un especialista como Claude Pichois (1973, *Lettres à Baudelaire*; 1976, *Baudelaire: études et témoignages*), aparecieron otros trabajos específicos sobre su crítica e ideas estéticas, incluido el minucioso ensayo de Armand Moss (1973) sobre los vínculos entre Delacroix y Baudelaire, y una edición del *Salon de 1846* que, al estar establecida y prologada por un especialista en Baudelaire de la universidad de Cambridge como David Kelley (1975), renovó el interés en sus salones. Por ejemplo, en la misma universidad, Rosemary Lloyd (1979) editó un trabajo comparativo: *Baudelaire et Hoffman: affinité et influences*. También data de estos años una valiosa monografía de Jean Starobinski (1970), *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, en la que se analiza la apelación al mito del clown presente en diferentes escritores, entre los que Baudelaire se destaca.

A partir de los años 80, Baudelaire ocupa un lugar indiscutido en la historia de la literatura francesa y en el campo de los estudios literarios en general, donde su poesía goza

de una relevancia insoslayable para la comprensión de la literatura moderna. En torno a esto se explayaron diferentes críticos literarios, como los franceses Philippe Bonnefis (1987) en su ensayo *Mesures de l'ombre*, y Gérald Froidevaux (1989) en *Baudelaire, représentation et modernité*, así como el norteamericano Harold Bloom (1987), que en tanto especialista en el romanticismo inglés no podía dejar de interesarse en este heredero de muchas de las revoluciones generadas a partir del romanticismo francés. Por otra parte, en lo relativo a su crítica de arte, tanto David H. T. Scott (1980) en su artículo “Baudelaire’s ‘Transposition D’Art’ Poetry”, como Elizabeth Abel (1980) en su trabajo titulado “Redefining the Sister Arts: Baudelaire’s Response to the Art of Delacroix”, se encargaron de revisar la *estética transposicional* propuesta por Baudelaire para pensar los vínculos interartísticos, sopesando mesuradamente las reales manifestaciones de un arte en el otro. Si sumamos a esto las menciones de filósofos cardinales como Giorgio Agamben (1995 [1977]) en *Estancias*, Michel Foucault (1996 [1984]) en su conferencia “¿Qué es la ilustración?” y Jacques Derrida (1995 [1991]) en *Dar (el) tiempo*, quienes aunque abordan temas específicos de su disciplina lo hacen recurriendo a Baudelaire para ejemplificar sus argumentos, nos parece que queda demostrado el rol central que se le reconoce a Baudelaire en la historia de la cultura desde este momento.¹³

Además, consideramos que es desde los años 80 a esta parte que encontramos los estudios con aportes más sustanciosos para esta tesis. No es hasta entonces que se dan por superados viejos debates sobre la legitimación de la obra baudelaireana (planteada, a veces, incluso en términos de moralidad) y en tales estudios se despliegan en profundidad las propiedades de la crítica de arte del autor, otorgándole en consecuencia a la última un lugar de tanto valor como el que revistió en principio su poesía en verso y, más tarde, en prosa. Asimismo, a partir de allí ciertos nombres de especialistas serían inmediatamente identificados como las grandes autoridades sobre la obra baudelaireana.

Algunos historiadores del arte europeo, como Timothy J. Clark (1986), darán por cierta la conexión entre las nociones estéticas defendidas por Baudelaire y los desarrollos de la pintura moderna, desde la producción de Édouard Manet en adelante, aún cuando los vínculos de nuestro crítico con estos artistas fueran bastante paradójicos y complejos. El mismo análisis del vínculo entre Baudelaire y los pintores lo encontramos en los ensayos de Michael Fried (1996), sobre el arte de Manet y sus contemporáneos, aún cuando es un

¹³ Tal como supo hacerlo Theodor Adorno en el ensayo “Discurso sobre poesía lírica y sociedad” (1957).

autor que se enfrenta con Clark en relación a otras cuestiones.¹⁴ También los trabajos de J. A. Hiddleston (1992, 1995 y, en particular, su libro: *Baudelaire and the Art of Memory*, 1999) investigan los vínculos entre Baudelaire y los artistas de su época, principalmente Delacroix, Constantin Guys y Manet. Contamos, asimismo, con un artículo de Timothy Raser (1993), que analiza ejemplarmente dos recursos discursivos en la crítica baudelaireana: la cita y la narración; así como Richard Webb (1993) desmembró y definió la terminología de los *Salones* a través de conceptos clave, tales como *color*, *ingenuidad*, *originalidad*. El reflexivo estudio del historiador David Carrier, *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting* (1996), otorga una importancia fundamental a Baudelaire en relación con los desarrollos posteriores de la pintura; y las conferencias de Yves Bonnefoy (*Baudelaire: la tentation de l'oubli*, 2000; *Lugares y destinos de la imagen*, 2007), entre las que se encuentran las del curso de poética dictado en el Collège de France entre 1990 y 1991, que analizan *Les Fleurs du mal*. Para Bonnefoy, el siglo XIX ha sido *el siglo de Baudelaire* (2017 [2014]).

Destacamos también el ensayo de Isabel Valverde, *Moderne / Modernité: Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863* (1994), que retoma perspectivas de autores como Marshall Berman (*Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 1989 [1982]), Pierre Bourdieu en su canónico ensayo sobre *Las Reglas del Arte* ([1992]) y el mismo Hans Robert Jauss (*Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, 1995 [1989]), quienes tras la línea abierta por Benjamin encuentran en Baudelaire una inédita conciencia de la modernidad, en la que, además, el arte y los artistas son rescatados por el crítico como catalizadores de esas nuevas experiencias vitales. Analizaron a Baudelaire con hipótesis similares en mente Elissa Marder (2001), Debarati Sanyal (2006) y Françoise Meltzer (2011) y, en el ámbito hispanoparlante, Félix de Azúa ciertamente se adelantó a hacerlo en su *Baudelaire y el artista de la vida moderna* (1999 [1991]).

En 1995, un grupo de estos estudiosos, que se consideraban herederos de la tradición que iniciaron los trabajos de Jacques Crépet, Georges Blin y Claude Pichois, fundaron una publicación de aparición anual, *L'Année Baudelaire* (continuada de otra publicación especializada como fue *Études baudelairiennes*, 1969-1991), que se edita hasta el día de hoy, dirigida por reconocidos investigadores como Jean-Paul Avice, Antoine

¹⁴ Michael Fried y Timothy J. Clark defienden interpretaciones divergentes acerca del proyecto de la pintura moderna. Al respecto redirigimos a M. Fried (1982). How Modernism Works: A response to T. J. Clark. *Critical Inquiry* (9)1, pp. 217-234, que discute los argumentos presentes en T. J. Clark (1982). Clement Greenberg's Theory of Art. *Critical Inquiry* (9) 1, pp. 139-156.

Compagnon, Jacques Dupont, André Guyaux y Patrick Labarthe, dedicada a difundir a los sucesivos comentaristas de Baudelaire, y en cuyas páginas se dio lugar a artículos de autores de todo el mundo. Asimismo, en la publicación periódica *Word & Image*, especializada en investigaciones sobre las relaciones entre lo verbal y lo visual, Therese Dolan (2000) publicó un artículo sobre el modo en que ciertas ideas baudelaireanas quedaron plasmadas en el cuadro de Manet, *La Musique aux Tuileries* (1862), y más recientemente, Raisa Rexer (2019) un artículo titulado “Baudelaire’s Bodies, or Redressing the Wrongs of Nude Photography”, que vuelve sobre los vínculos conflictivos y la opinión negativa del crítico con respecto a la fotografía. También la revista *Romantisme*, especializada en estudios sobre el siglo XIX, dedicó numerosas veces algunas de sus páginas a una figura clave del período como fue Baudelaire; de los artículos de los últimos años, mencionaremos el estudio sobre “Allégorie et tautologie: la politique du poème, de Baudelaire à Mallarmé” de Benoît Monginot (2011, 2: 152, pp. 109-123); el contrapunto entre el crítico y un compositor, “Baudelaire et Liszt: Le génie de la rhapsodie” de Barbara Bohac (2011, 1 : 151, pp. 87-99); las consideraciones en “Intertextes et mystifications dans les poèmes en prose de Baudelaire” de Maria Scott (2012, 2: 156, pp. 63-73); “Le ‘fou artificiel’ et ses avatars dans l’œuvre de Baudelaire” de Nicolás Fréry (2015, 4: 170, pp. 127-144); y, en el marco de un número especial sobre el rol del retrato en el siglo XIX, “Baudelaire, portraitiste et théoricien du portrait” de Andrea Schellino (2017, 2: 176, pp. 47-58).

Respecto a los trabajos más recientes sobre las modificaciones a la tradición humanista de las relaciones interartísticas propiciadas por Baudelaire, reclaman ser mencionados el estudio de Pierre Laforgue, *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme* (2000), con una perspectiva de análisis que también desarrollan Alexandra Wettlaufer en *In the Mind's Eye: The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin* (2003) y Myriam Robic, en su trabajo “*Ekphrasis* et poésie post-romantique: Baudelaire et Gautier” (2007); así como Sara Pappas en un ensayo titulado “Managing Imitation: Translation and Baudelaire’s Art Criticism” (2005), donde esos nuevos vínculos interartísticos están asociados a un concepto clave —según la autora— para comprenderlos: la *traducción* (noción que profundiza incluso aquella de *transposición de arte* acuñada en el siglo XIX por Gautier). Con todo, es Emily Salines quien analiza más

exhaustivamente esta misma idea en su libro *Alchemy and Amalgam. Translation in the Works of Charles Baudelaire* (2004).¹⁵

En cuanto a este tipo de investigaciones, centradas en el estudio de la historia de la tradición relativa a las relaciones interartísticas y las transformaciones que sucedieron durante el siglo XIX, resultan sumamente interesantes e innovadores un grupo de trabajos, como el ensayo de Roberto Calasso, *La Folie Baudelaire* (2011 [2008]), o la monografía de Vladimir Martinovski (2009), quien considera el modo particular de utilizar la écfrasis de nuestro crítico de arte como la creación de un “*musée imaginaire*”; el de Bernard Vouilloux (2011), quien analizó como un “*tournant artiste*” de la literatura francesa el cambio ocurrido por el estrechamiento de los lazos entre pintores y escritores; o la investigación de Nicolás Valazza (2013), que estudió este fenómeno como una “*crise de plume*”, ocasionada por la nueva “*souveraineté du pinceau*”.

El punto en que se encuentran en los últimos años los estudios sobre Baudelaire y su relación con las artes, quedó bien representado en una compilación de conferencias (Benzina, 2012) correspondientes al coloquio internacional *Autour de Baudelaire et des arts: Infini, échos et limites des correspondances*, realizado en el año 2007. En el encuentro participaron los ya mencionados Laforgue y Vouilloux, así como también el especialista en literatura francesa Max Milner, autor de *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861* (1960). En su conjunto, las conferencias dan cuenta de las múltiples aristas de lo que se aprecia como un proceso de “*artialisation*”,¹⁶ en el que Baudelaire convirtió el arte en el centro de su literatura. Por otra parte, revisan el lugar y las implicancias de la teoría baudelaireana de las correspondencias, las propiedades de los textos críticos sobre arte del poeta y analizan su incidencia en diversos escritores del siglo XX.

En el año 2011, de la mano de Antoine Compagnon, Baudelaire vuelve a ser el tema del curso de poética del Collège de France, con el título de “*Baudelaire moderne et antimoderne*”.¹⁷ Para poder dar cuenta de la complejidad y las contradicciones entre las cuales osciló dentro del mundo moderno que le tocó habitar, Compagnon recurre a los

¹⁵ Estos estudios en los que la noción de traducción resulta central para interpretar cómo se conciben las relaciones interartísticas, serán retomados más adelante, cuando se considere el rol de la écfrasis en Baudelaire.

¹⁶ La noción de *artialisation* aparece en los *Essais* de Michel de Montaigne, y refiere a la intervención del arte para transformar la naturaleza y convertirla en paisaje. En el caso de su aplicación respecto de Baudelaire, postula que el arte y las imágenes son las que transformaron la concepción de la literatura y la percepción de la realidad.

¹⁷ El mismo Compagnon rememora haber tomado el curso de Georges Blin en 1968-1969, titulado “*Baudelaire irréductible*”, y ya mencionamos el curso de Bonnefoy del año 1990.

vínculos del poeta con otras disciplinas, como la fotografía, la pintura, la caricatura, el periodismo. El curso fue publicado en el año 2014, cuando tomó por título el que había utilizado Blin para un conjunto de clases, *Baudelaire L'Irréductible*.

Por su parte, Jacques Rancière (2015 [2014]), elaboró un ensayo titulado “El gusto infinito por la República”, que fue incluido tanto en el volumen de los *Yale French Studies* titulado *Time for Baudelaire* (Burt, Marder y Newmark (ed.), 2014), como en el libro del mismo filósofo, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, donde se propone revisar la interpretación benjaminiana de la modernidad en Baudelaire, relativizando algunos aspectos de su lectura. Rancière considera que, aunque Benjamin se valió del poeta francés para reflexionar sobre la destrucción de la experiencia como clave para comprender el auge del capitalismo, lo que tuvo en verdad lugar fue, más bien, una “modificación en el sistema de relaciones entre los elementos que definen una forma de experiencia” (Rancière, 2015, p. 92). Desde su perspectiva, la vida moderna encontró su propia forma de heroísmo y su propia poeticidad, dando lugar a una suerte de “republicanismo estético” (p. 91) por extrapolación de una expresión baudelaireana sobre el poeta Pierre Dupont.

Entre los estudios de los últimos años, la relación de Baudelaire con los fenómenos propios de la modernidad continúa siendo uno de los focos de interés de los especialistas, como se ve, por ejemplo, en la revisión que Alexandre de Vitry (2019) hace de la terminología política empleada por Baudelaire (“Baudelaire et ses ‘frères’”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 119: 2), o en los trabajos de Timothy Raser (2015), *Baudelaire and Photography: Finding the Painter of Modern Life* (Cambridge: Legenda); Ross Chambers (2015), *An Atmospherics of the City: Baudelaire and the Poetics of Noise* (New York: Fordham) y Kevin Newmark (2015-2016), “Now you see it, now you don't: Baudelaire's Modernité” (*Nineteenth-Century French Studies*, 44: 1-2). A la vez, Baudelaire no deja de suscitar análisis de sus aspectos específicamente literarios, como el estudio de Patrick Labarthe (2015), *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*; artículos como los de Patrick Thériault, P. (2019), “‘La Fontaine de Sang’ de Baudelaire, veine secrète et inspiration de *Rouge*”; Andrea Schellino (2017), “Existe-t-il un ‘cycle de félicité’ dans l'œuvre en vers de Baudelaire?”; Daniel Finch-Race (2015), “Placelessness in Baudelaire's ‘Les Sept Vieillards’ and ‘Les Petites Vieilles’”; Martin Rueff (2015), “Le cadre infini, sur la poétique baudelairienne”, que formó parte de un número especial de la revista *Littérature*, titulado *Baudelaire hors de lui*, todos ellos ejemplos de la examinación de poemas y características de su discurso poético.

La voluminosa serie de escritos recreada hasta aquí, tal como lo habíamos adelantado, sin embargo es parcial respecto de la prácticamente inabarcable masa de estudios que traducen esas múltiples “formas de atención” (Kermode, 1988) de las cuales ha sido objeto la obra en verso y en prosa de Baudelaire. Parcial, aunque —es preciso decirlo—, exhaustiva para asegurar la integridad del fondo teórico-crítico sobre el cual evaluar las circunstancias y consecuencias de la recepción de las ideas estéticas del poeta en nuestro país a inicios del siglo pasado, lo que constituye el objetivo primordial de esta tesis. Ahora bien, dada la ontología visual de dichas ideas, cabe detenerse ahora en un conjunto de obras de especialistas con la mirada puesta en el universo iconográfico que Baudelaire habitaba en la Francia decimonónica. Una de las más destacadas entre ellas y, sin duda, con objetivos inhabituales en la época de su publicación, apreciables en el diseño, donde textos e imágenes coexisten con una intensidad más propia de los libros sobre artistas que sobre escritores, es el *Album Baudelaire* (1974) a cargo de Claude Pichois (Figuras 1 y 2). El mismo consiste en una colección de 416 imágenes que complementan las biografías y los estudios sobre el poeta con la visualidad que aportan los documentos, las cartas manuscritas, pinturas, fotografías, grabados y otras imágenes recuperadas que poseyó en vida o que atañen a su persona.

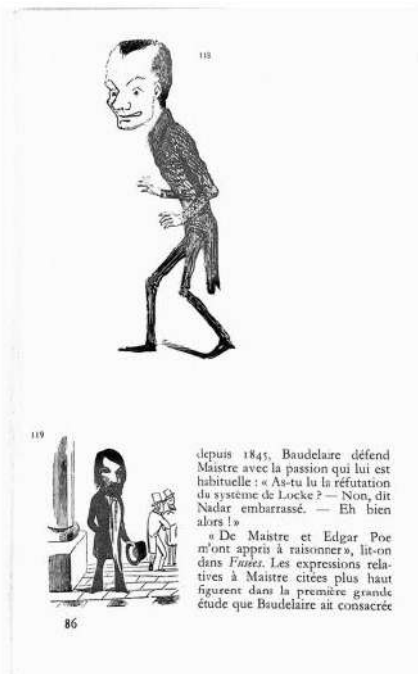
Es indispensable señalar que el *Album Baudelaire* cuenta con varios antecedentes, entre ellos, destaca una edición de 1927 (con una tirada de apenas trescientos ejemplares) publicada por Gastón Gallimard, con los dibujos hechos por el propio Baudelaire: autorretratos y retratos trazados con pluma y lápiz, conservados por su editor Auguste Poulet-Malassis. Una edición española más reciente, organizada por Ernesto Kavi (Baudelaire, 2012), agrupa aquellos dibujos con otros, también hechos por la mano de Baudelaire, que alguna vez coleccionó el poeta cubano Armand Godoy, antes de que se subastaran y dispersaran en 1988 (Figura 3).

Asimismo, a fines del año 2016 y hasta enero de 2017, a raíz de la cercanía de los 150 años del fallecimiento de Baudelaire, tuvo lugar una exposición titulada *L’Oeil de Baudelaire*, curada por diversos especialistas, entre ellos Robert Kopp (autor del ensayo *Baudelaire. Le Soleil Noir de la Modernité*, 2004) (ver Figura 4). En la exhibición realizada en el *Musée de la Vie Romantique* de París, podían observarse reunidas las obras de algunos de los artistas a los que Baudelaire mencionó en sus críticas de arte, reconstruyendo de ese modo el contexto estético y la materialidad de las producciones que

dieron lugar a sus escritos, lo cual se sumó a los valiosos textos de especialistas recopilados en el catálogo.¹⁸

Con este recorrido por algunos de los lectores destacados y las lecturas más significativas que han hecho de los escritos y la figura de Charles Baudelaire, quisimos dar cuenta del estado de los estudios sobre su obra, de la importancia que adquirieron en ese corpus sus vínculos con las artes plásticas, y reconocer las interpretaciones que nos han ayudado a definir la singularidad del rol de Baudelaire como crítico de arte. Si la intención, hasta aquí, ha sido recrear el incesante diálogo que lectores destacados y lecturas significativas entablaron con la obra escrita y las ideas de Baudelaire, para poner de manifiesto la centralidad que las artes plásticas revisten en dicho diálogo y, en consecuencia, la necesidad de considerarlo como crítico a la par que como poeta, en el apartado a continuación, se intentará resituarlo como tal en las coordenadas espacio-temporales de su contexto.

¹⁸ Dicho catálogo, (2016) *L'Œil de Baudelaire*. Paris: Musée de la Vie romantique, tuvo un prefacio de Antoine Compagnon, un postfacio de Jean Claire, y contribuciones de Robert Kopp ("Baudelaire, romantisme et modernité"), Mathilde Labbé ("Lectures de la critique d'art de Baudelaire de 1846 à nos jours"); Charlotte Manzini ("Portrait d'un jeune poète en critique d'art").



«depuis 1845, Baudelaire défend Maistre avec la passion qui lui est habituelle : « As-tu lu la réfutation du système de Locke ? — Non, dit Nadar embarrassé. — Eh bien alors ! »

« De Maistre et Edgar Poe m'ont appris à raisonner », lit-on dans *Fauxes*. Les expressions relatives à Maistre citées plus haut figurent dans la première grande étude que Baudelaire ait consacrée



à Edgar Allan Poe, dans la *Revue de Paris* en mars-avril 1852. L'un des directeurs de cette revue, qui allait publier *Madame Bovary*, était Maxime Du Camp, l'ami de Flaubert. Il intima à Baudelaire l'ordre de corriger rapidement les épreuves. Asselineau avait fait un dessin de Baudelaire déclamant les termes impertinents du billet de Du Camp. Les traductions de Poe allaient valoir à Baudelaire d'autres colères, notamment quand les journaux qui les publiaient en feuilleton retardaient ou interrompaient la publication. Le traducteur demandait alors l'intervention d'amis influents au *Pays* — Barbey d'Aurevilly, Paul de Saint-Victor — ou au *Moniteur*.



119, BAUDELAIRE PAR NADAR. 119, ASSÉLINEAU EN 1847. 120, NERVAL ET ASSÉLINEAU. 121, MAXIME DU CAMP.

Figura 1. Páginas 86-87 del *Album Baudelaire* (Pichois, 1974).



Meissonier qui s'inspira plusieurs fois de la glorieuse stature de l'hôtesse. Et le dessinateur Charles Jalabert. Baudelaire feignait de n'être pas l'auteur des poèmes que lui inspirait la maîtresse de céans. Feinte rapidement percée par la petite sœur d'Apollonie, surnommée Bébé. Quand il se déclarera, le 18 août 1857, juste avant le procès des *Fleurs*, il devra confier que Bébé était partie « d'un grand éclat de rire » à son nez, lui disant : « êtes-vous toujours amoureux de ma sœur, et lui écrivez-vous tou-



139

137. MME SABATIER PAR MEISSONIER. 138. MME SABATIER PAR MEISSONIER. 139. BÉBÉ (1). MME DE MME SABATIER. 140. MME SABATIER PAR CHARLES JALABERT.



Figura 2. Páginas 98-99 del *Album Baudelaire* (Pichois, 1974).



Figura 3. Charles Baudelaire. *Autorretrato, Baudelaire bajo la influencia del hachís.* Pluma, difuminado y bermellón, 21,5 x 17 cm., 1842-1845.

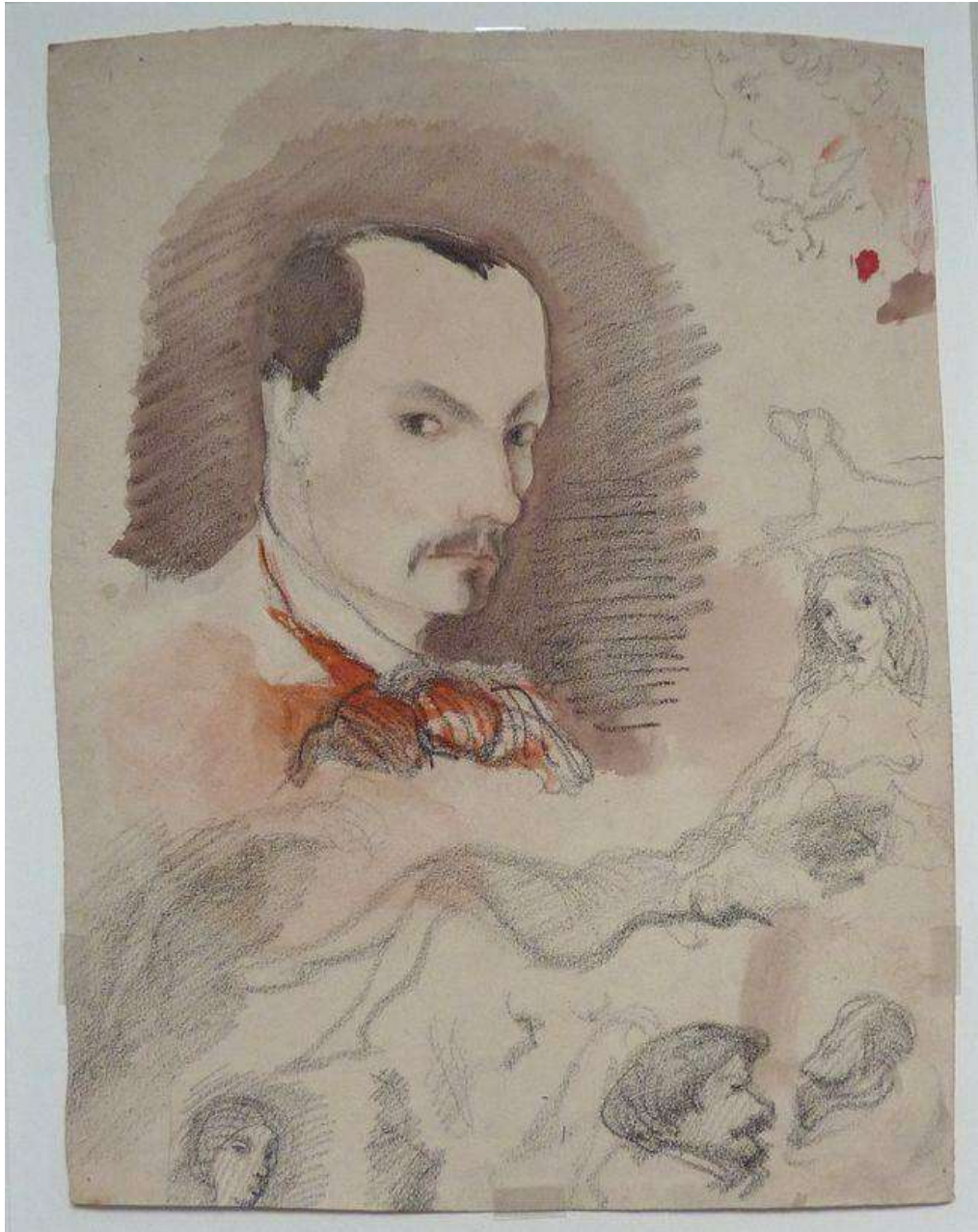


Figura 4. Charles Baudelaire. *Autorretrato y boceto de Baudelaire*, fechado entre 1844 y 1847, incluido en exposición *L' Oeil de Baudelaire*, descubierto en 2013 por Caroline Lenfant, conservadora del Museo Cité de l'Architecture et du Patrimoine, París.

2.2. La crítica de arte francesa en el siglo XIX

Depuis que Diderot et Grimm ont inauguré en France la critique des Salons, ce sont presque toujours des littérateurs qui ont rendu compte des expositions de statues ou de tableaux, et presque toujours ils l'ont fait plus ou moins au point de vue de la littérature. [...] Ce ne guère qu'après 1830 que la critique d'art acquit, avec un développement croissant, un plus haut degré de précision et de compétence en chaque branche spéciale.

Charles Agustin Sainte-Beuve, citado por Anne Martin-Fugier (2007), *La vie d'artiste au XIXe siècle*, p. 157.

Como ya queda implícito en esta rememoración de Sainte-Beuve, la marcha de la crítica de arte, en tanto género literario, profesión y como institución del campo cultural, tiene una historia que, a partir del siglo XVIII, se enlaza con la del Salón, es decir, la exhibición oficial y pública realizada periódicamente en el *Salon Carré* del palacio del Louvre, que fue aumentando de frecuencia hasta ser anual y progresivamente incrementó el número de obras exhibidas, artistas participantes (y artistas rechazados), público asistente y páginas dedicadas a su recensión.

En los estudios dedicados a recrear la historia de dicha marcha de la crítica de arte, encontramos algunas fechas y números que son elocuentes sobre el rol preeminente de tales exposiciones.¹⁹ En 1737 el Salón se hace público; entre 1751 y 1795 se realiza con frecuencia bienal; en 1781, se editan y venden alrededor de 17.550 libretos que funcionan como catálogos. Mientras el registro indica que en 1801 se exhiben apenas 485 obras, 32 años más tarde (1833) se mostrarán, en cambio, 3318 piezas pertenecientes a 1190 artistas, cuyo número equiparaba al de los *rechazados*. Semejante incremento del público y las obras expuestas tuvo necesariamente sus consecuencias en las manifestaciones artísticas. Así lo entiende David Carrier (1996), para quien el Salón, al crear una nueva audiencia

¹⁹ Para profundizar sobre el tema, véase F. Calvo Serraller (1996). Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte. En V. Bozal (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I, Madrid: Visor; A. M. Guasch (coord.) (2003). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Alianza; G.-G. Lemaire (2004). *Histoire du Salon de peinture*, París: Klincksieck; A. Martin-Fugier (2007). *La vie d'artiste au XIXe siècle*, París: Hachette; R. Rosenblum y H. W. Janson, (1989). *El arte del siglo XIX*, Madrid: Akal; L. Shiner (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.

para el arte clásico, provocó una transformación que cambió el modo de ver las imágenes del arte, e inició la crisis de los clasicismos.

En este marco, la crítica de arte comienza a diferenciarse en el interior del sistema de géneros literarios, y reemplaza al tratado como formato tradicionalmente aceptado para el discurso sobre las obras. Según Francisco Calvo Serraller, la principal diferencia entre los tratados publicados desde el siglo XVII y las reseñas críticas, es que el criterio de evaluación es la contemporaneidad: “nadie, antes del siglo XVIII, sitúa la actualidad artística como el único y principal punto de referencia de un escrito sobre arte” (1996, p. 156).

El antecedente ineludible de la crítica de arte francesa del siglo XIX es Denis Diderot, cuyos *Salons* aparecieron en primer lugar en formato de carta privada, entre 1759 y 1781, para la *Correspondance littéraire* que dirigía Friedrich Melchior Grimm y se distribuía en las casas reales fuera de Francia, es decir, entre un público que no accedía a visitar el Salón.²⁰ Aunque existen textos previos, muchos de ellos anónimos, que se pueden considerar crítica de arte, los investigadores señalan al enciclopedista como el verdadero primer crítico, aquél que logró sentar las bases para el futuro desarrollo del género, “porque enaltece, a través de su admiración por Chardin, el silencio de la pintura [...] poniendo en claro tanto el potencial del lenguaje plástico como lo indecible de la pintura”, afirma la historiadora de la crítica, Rocío de la Villa, autora del capítulo “El origen de la crítica de arte y los Salones” (en Guasch, 2003, p. 55). Por su parte, P. N. Furbank (1994) destaca en Diderot el esfuerzo por desarrollar un vocabulario específico para hablar sobre las pinturas.

Según el estudio pionero sobre el género crítica de arte de Lionello Venturi (1949, p. 211), fue con este escritor francés cuando comenzó el retorno a la conciencia del arte actual, y aunque sus escritos sobre arte aparecieron en la segunda mitad del siglo XVIII, se republican en forma de libro entre 1820 y 1830, por lo que su influencia sobre ese tipo de

²⁰ Específicamente sobre Diderot como crítico de arte, véase W. Anderson (1990). *Diderot's Dream*. Baltimore: The John Hopkins University Press; A. Becq (2002). Le XVIIIe Siècle a-t-il inventé la critique d'art? Critique et champ artistique en quête d'autonomie en France de 1699 à 1791. *L'Invention de la critique d'art. Actes du colloque International tenu à la université Rennes*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, pp. 91-105; F. Boulerie (2007). Diderot et le vocabulaire technique de l'art: Des Premiers “Salons” aux “Essais sur la peinture”. *Diderot Studies*, 30, pp. 89-111; E. M. Bukdahl (1980). *Diderot, critique d'art I, Théorie et pratique dans les “Salons” de Diderot*. Copenhague: Rosenkilde et Bagger; M. T. Cartwright (1969). Diderot critique d'art et le problème de l'expression. *Diderot Studies*, 13, pp. 1-267; H. Cohen (1991). Diderot et les limites de la littérature dans les Salons. *Diderot Studies*, 24, pp. 25-45; M. Delon (2011). Carte blanche à l'imagination. Diderot et l'affirmation de l'imagination créatrice. *Revue d'histoire littéraire de la France*, (111) 2, pp. 283-292; D. Diderot (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela; S. Lojkin (2007). Le problème de la description dans les “Salons” de Diderot. *Diderot Studies*, 30, pp. 53-72; B. Vouilloux (1995). Le “Tableau en récit”: Diderot et Fragonard. *Diderot Studies*, 26, pp. 183-213.

discurso subjetivo sobre las imágenes del arte que él mismo inauguró en su forma moderna se acentuó durante el siglo XIX, aconteciendo una especie de *revival* diderotiano en los años de formación de Baudelaire (Abel, 1980, p. 367).

Gita May (1957), en su estudio sobre los vínculos entre la crítica de Diderot y Baudelaire, se detiene a explorar la infinidad de puntos en común entre ambos por encima del tiempo que los separa. Tanto el filósofo como el poeta se propusieron, frente a los cuadros, transformar la experiencia estética en conocimiento, un tipo de conocimiento diferente al de la razón iluminista. Para ambos, “*le domaine plastique [...] constitue un moyen de remettre en question leur propre esthétique, une occasion de libérer et d’enrichir leurs ressources au contact des recherches et des expériences des peintres*” (p. 62). Y aunque ninguno de los dos llegó a elaborar un sistema teórico acabado sobre el arte, sí alcanzaron coherencia respecto de sus postulados estéticos y su forma de relacionarse desde la literatura con las pinturas.

Diderot se propuso y logró ocuparse del arte de su tiempo, que comentó a través de un conjunto de obras seleccionadas arbitraria y subjetivamente, sin pretender abarcar la totalidad ni elaborar un sistema global de interpretación de dicho arte, tomando en ocasiones esas imágenes como fuente de narraciones ficcionales breves. Como señala Valazza (2013) a propósito de las bondades del relato en una época en que el género de historia se imponía con tanta fuerza en la pintura como la narración con recurrencia en la escritura diderotiana, justamente en el fracaso de las palabras para construir un sistema que dé cuenta de las naturalezas muertas de Jean-Baptiste Simeon Chardin, en los intersticios de sus textos que se esfuerzan por lograr reconstruir las imágenes, es que se revela el síntoma de la inversión de las relaciones entre escritores y artistas.

En ese punto, el *philosophe* se permite dudar de su lugar de autoridad:

Nos yeux fatigués, éblouis par tant de faibles différens, sont-ils mauvais juges? Quelque composition vigoureusement coloriée et d’un grand effet nous servirait-elle de règle? Y rapporterions-nous toutes les autres qui deviendraient pauvres et mesquines par la comparaison avec ce modèle? (Diderot, 2013).

En este tipo de crítica, la pretensión no es sistematizar las artes a través del discurso teórico, sino ofrecer al lector la impresión fugaz y subjetiva que se experimentó frente a la obra ya que, en el marco del atiborrado salón de bellas artes, necesariamente “el discurso

crítico se ha de postular como aleatorio y relativo” (Calvo Serraller, 1996, p. 161). Para Diderot, su tarea consistirá en la descripción de los cuadros pero la tarea no es simple y la forma que encontró para resolverla ha dado mucho que hablar a los especialistas como, por ejemplo, Stéphane Lojkin (2007). Éste considera que en Diderot “*la description vise la composition, l’idée du tableau: généralement narrative [...] C’est par l’idée que la description sollicite l’imagination du lecteur*” (p. 72). Si bien sigue primando en él la literatura por sobre la pintura, el poder de la elocuencia de las palabras por sobre la especificidad de las imágenes, y su teoría estética no se separó del todo de la lectura retórica de las pinturas y del criterio mimético al concebir la relación entre el arte y la naturaleza, aún así, tal como lo analiza Jacques Le Rider (1997), se advierte esa

recherche du langage approprié à la description de tableaux et des couleurs, comme un travail sur les mots en quête de visualité. Ils annoncent les Salons de Baudelaire (p. 73).

Les Salons seront une bonne école pour Diderot. Renouvelant l’art de l’ekphrasis, il saura passer de la description narrative, consistant à résumer l’histoire peinte sur le tableau et à examiner l’adéquation de l’exécution technique à cette histoire, à une recherche de la spécificité de la peinture (p. 63).

Más allá de Diderot, otro antecedente de la crítica de arte tal como luego la ejercería Baudelaire es Stendhal (Henri Beyle).²¹ Según Gita May (1957), tanto Stendhal como Delacroix son figuras intermediarias para Baudelaire, que se nutrieron de Diderot, y cuya influencia sobre el poeta de *Les Fleurs du mal* es difícil de separar de la ejercida por estos dos hombres de letras y del mundo del arte. Stendhal, a su vez, redefine dos conceptos cardinales: romanticismo y modernidad, en la misma dirección donde Baudelaire terminará proyectándolos. Para Lemaire (2004, p. 92), “*Stendhal porte une appréciation sur l’art qui découle essentiellement de son projet littéraire, lequel se formule*

²¹ Acerca de Stendhal como crítico, véase R. Baschet (1º de agosto de 1967). Stendhal et les Arts Plastiques. *Revue des Deux Mondes*, pp. 378-392; M.-R. Corredor (dir.) (2007). *Stendhal à Cosmopolis. Stendhal et ses langues*. Grenoble: UGA; M.-R. Corredor (dir.) (2016). *Stendhal et les romantismes européens*. Grenoble: ELLUG; E. Jasenas (1981). Stendhal et Baudelaire: la dédicace “Aux Bourgeois”. La Problématique d’un texte. *Nineteenth-Century French Studies*, (9) 3/4, pp. 192-203; P. Lombardo (2006). Stendhal et l’idéal moderne. *Nineteenth-Century French Studies*, (35) 1, pp. 226-246; C. Mariette y C. Massol (dir.) (2017). *Stendhal et Winckelmann*. Grenoble: UGA; B. Tillier (2011). Stendhal ou la critique d’art en “Paysan du Danube”. *Revue d’Histoire littéraire de la France*, (111) 2, pp. 293-303.

peu à peu dans son esprit. Il annonce néanmoins en filigrane la philosophie de la vie moderne que Charles Baudelaire fera triompher". Stendhal es en parte heredero de la postura diderotiana frente a las obras expuestas, pues éstas serán el objeto de su lectura subjetiva y muchas veces caprichosa. En una ocasión, describió de este modo su método de trabajo:

Je sors de l'exposition, je me suis bien gardé, en entrant au Louvre, d'acheter le livret qui révèle le sujet des tableaux, et qui donne le nom des auteurs. Je voulais que mes yeux, indépendants des vaines réputations, ouvrages du temps passé que je n'estime guère, ne fussent attirés que par le vrai mérite. (Stendhal, 1932, p. 16).

El valor primordial no se encuentra en el modelo clásico, sino en las búsquedas de los contemporáneos que reflejan la época en que se vive. Según Vouilloux, "*c'est Stendhal mobilisant, en amateur, la catégorie du style, qui lui permet d'argumenter les appréciations qu'il porte sur l'art du passé comme sur l'art de son temps et de réfléchir sa propre pratique d'écrivain*" (2011, p. 28).

Por su parte, Isabel Valverde (en Stendhal, 2005, p. 12) considera que Baudelaire convertirá a Stendhal en un compañero de viaje de su crítica de arte, a través de referencias constantes a sus escritos. Esta autora ofrece los siguientes datos: hay un interés temprano de Stendhal por el arte que, en 1810, lo lleva a escribir un comentario sobre el Salón, conservado en su diario. También reseñó la exposición de 1822 para la publicación *Paris Monthly Review* y en sus Salones de 1824 y 1827 aplicó a la creación artística los mismos principios enarbolados en su *Racine et Shakespeare*, "un alegato a favor de lo que para él debe ser un arte romántico, es decir, un arte 'moderno' [...] un antagonismo entre ruptura y continuidad, entre innovación y tradición" (en Stendhal, 2005, p. 53, 55).

Como se sabe, el ideal estético moderno de Stendhal no llegó a identificarse en los artistas contemporáneos. La figura emergente de Eugène Delacroix sólo mereció algunos comentarios negativos, por lo que se suele considerar entre sus "carencias como crítico, su respuesta deficiente ante la eclosión de una pintura nueva que exigía el desarrollo de otros criterios de valoración e interpretación" (Valverde en Stendhal, 2005, p. 57).

Hacia el final de este recorrido por los antecedentes ciertos de la escritura de Baudelaire sobre arte, entre los escritores franceses de comienzos del siglo XIX que se abocaron a describir obras de arte visual, debemos volver a mencionar la figura de

Théophile Gautier, pues es quien propone el concepto de *transposición* para interpretar las relaciones entre imágenes y palabras.²² Escribir crítica de arte, o componer un poema inspirado en una obra, consistiría para él en transponer una imagen en palabras. La labor como crítico artístico de Gautier fue prolífica e influyente, y llegó a compendiar en dos volúmenes numerosos artículos sobre la Exposición Universal de 1855, titulados *Les Beaux-Arts en Europe*. Su postura era contraria al realismo, que artistas como Gustave Courbet, Honoré Daumier y Jean-François Millet estaban impulsando por aquellos años, lo cual constituye otro punto en común con el autor de *Les Fleurs du mal*. Además de estos artículos, también en sus poemas exploró la conjunción de las artes en un mismo medio, particularmente en aquel titulado “Symphonie en blanc majeur”, donde pretendiendo alcanzar una poesía absoluta, buscó combinar sonidos, colores y palabras.

Sin embargo, la interpenetración a la que Gautier llevaría las relaciones de su poesía con la pintura ha sido considerada por algunos de sus contemporáneos como una confusión inadecuada entre las artes. Según lo sintetiza Sainte-Beuve (con tono crítico): “Tal como se reduce para piano una sinfonía, así [Gautier] resume un cuadro en la crónica” (en Venturi, 1949, p. 227). Este reduccionismo de lo pictórico al motivo para un devaneo literario fue cuestionado también por Delacroix, quien le reclamó: “toma un cuadro, lo describe a su manera, fabrica él mismo una obra que es encantadora, pero no ha realizado un acto de verdadera crítica” (en Venturi, 1949, p. 227). También algunos investigadores señalan que las exploraciones de Gautier no tuvieron la misma profundidad estructural que tendrían las relaciones interartísticas en Baudelaire. Como lo precisó D. H. T. Scott, cuando Gautier compara las diferentes artes en sus poemas, los lazos permanecían en el nivel de los temas y motivos compartidos:

²² Véase R. Allouche (2010-2011). *La Représentation de l'Architecture dans l'oeuvre de Théophile Gautier*. Tesis para la obtención de Doctorado en Literatura Francesa. Université de La Manouba – Tunis, Université Blaise Pascal – Clermont Ferrand II; J.-M. Baible (1993). La Transposition d'art chez Gautier et Janin. *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 15, pp. 133-152; B. Bohac (2011). La “Plastique de la civilisation” chez Gautier critique. *Études littéraires*, (42) 3, pp. 33–47; A. Boschot (1954). Les Peintres Orientalistes et Théophile Gautier. *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, pp. 431-441; C. Brown (1953). The Color Symphony before and after Gautier. *Comparative Literature*, (5) 4, pp. 289-309; A. Cervoni (2011). Le “Style de décadence”. Polémiques autour de Baudelaire et Gautier. *L'Année Baudelaire*, 15, pp. 25-42; É. Faguet (1911). De L'influence de Théophile Gautier. *Revue Des Deux Mondes*, 4(2), pp. 327-341; E. Hartman (1973). Théophile Gautier on Progress in the Arts. *Studies in Romanticism*, 12 (2), pp. 530-550; F. Henry (1996). Gautier / Baudelaire: *Homo ludens* versus *homo duplex*. *Nineteenth-Century French Studies*, 25(1/2), pp. 60-77; A. Montandon (1996). Ecritures de l'image chez Théophile Gautier. En Wagner, P. (ed.). *Icons, Texts, Iconotexts, Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Nueva York: Gruyter; A. Schaffer (1928). Théophile Gautier and “L'Art Pour L'Art”. *The Sewanee Review*, 36 (4), pp. 405-417; P. Terrier P. (1985). Théophile Gautier: Deux Études. *Études Baudelairiennes*, 11, pp. 5-265.

he is not really describing any intrinsic similarities between the two art forms; and when he uses the adjective “plastique” in the context of poetry he is, strictly speaking, not referring to the structural quality of the language but merely to the content of his poem’s images. (Scott, 1980, p. 252)

Pero, según otros lectores de Gautier, el hecho de que el texto del crítico se independice de la obra plástica, se debe a una profundización del proceso de creación:

De la correspondance à la transposition, de la transposition au jeu de la surface et de la profondeur, le poète évolué d’une conception allant de l’oeuvre à son faire, de la création à l’acte créateur. Le rêve secret de l’artiste serait pour Gautier de dépasser les conditions matérielles de la réalisation, les contraintes de divers ordres pour une expression de l’un au signifiant de l’autre. (Montandon, 1996, p. 106).

Además, cabe recordar que en su estudio seminal sobre la teoría del arte por el arte, Albert Cassagne rescata la importancia del poeta para la transformación de las jerarquías establecidas entre las disciplinas, e insiste en recordar que fue con la segunda generación del romanticismo cuando la figura de Gautier empezó a cobrar importancia y se priorizó el arte plástico como modelo de arte ideal, de acuerdo a los principios que dicho escritor expresaba al momento de reformar la revista *L’Artiste*: “*Nous donnerons à l’art proprement dit [...] une place plus large qu’à la littérature; [...] nous ferons asseoir la poésie dans un musée*” (en Cassagne, 1997, p. 326).

Es por eso que, hacia 1869, Charles Asselineau, en su estudio biográfico y crítico sobre Baudelaire, diagnosticaba como resultado de un proceso acaecido en las décadas precedentes: “*La Peinture détrôna la Poésie*” (en Cassagne, 1997, p. 315). Los roles desempeñados por las artes se habían transformado en el campo artístico francés y, como resultado, se alteró la percepción tradicional sobre las jerarquías disciplinares, que indicaba la superioridad de las expresiones verbales por sobre las visuales, y otorgaba a las primeras el derecho a dictar los temas y evaluar los recursos considerados más apropiados para la representación pictórica.

En José-Luis Díaz (Benzima, 2012) encontramos una síntesis de este proceso de “*artialization*” producido entre 1807 y 1859, que tuvo como una de sus consecuencias el nacimiento del *arte literario*, y en el que la literatura se transformó bajo la influencia de las artes visuales. El autor distingue cuatro etapas: la primera, marcada por los escritos de Madame de Staël quien en 1810 insistía en la dimensión artística de la poesía; la segunda etapa, en la que la *artialization* de la poesía es ya un eslogan en el segundo cenáculo hugoliano (1827-1830); la tercera, que se afirma a partir de 1830 con la fundación de la revista *L'Artiste*, que permite la escisión del romanticismo vinculado al *arte por el arte*; finalmente una cuarta, en la que destaca a Baudelaire y su poema “Les Phares”. En el contexto de esta tesis, interesa detenernos en mayor profundidad sobre las circunstancias y consecuencias de este último momento, tal como se hará a continuación.

2. 3. Las relaciones interartísticas en Baudelaire

En relación con los intercambios entre las artes, al considerar la posición adoptada por Baudelaire, se impone prontamente mencionar el concepto de *correspondencias*, que utilizó para titular uno de los sonetos de *Les Fleurs du mal* que, además, dio forma poética a su forma de entender los vasos comunicantes entre las imágenes, las palabras, los perfumes, los sonidos.

Aunque hoy en día, como lo marcó Alastair Fowler, “*the notion of a universally valid systematic correspondence between the arts must be regarded as a chimera*” (en Abel, 1980, p. 364), hacia la época en que Baudelaire escribía, la posibilidad de establecer un sistema de analogías se encontraba muy difundida.²³ Este modo de entender las relaciones entre las artes, dice Benzima (2012), constituye en Baudelaire un sistema tanto horizontal como vertical de vinculaciones, “*ouvre des aires de passage et opère, à travers sa théorie critique, une sorte de déterritorialisation d'un domaine artistique vers un autre de telle manière que l'hybridation enrichisse les médiums convoqués*” (p. 11).

²³ En la actualidad, además, el pasaje de lo analógico a lo digital acontecido durante las últimas décadas abre un nuevo capítulo a la historia conceptual de dichas correspondencias donde, sin embargo, no habría de olvidarse un apartado sobre lo que de irreductible e irremplazable, sea en apariencia, sea en efectos, conserva o no cada lenguaje artístico. Con todo, vale destacar que, en el siglo XIX y aún a comienzos del siglo XX, las analogías interartísticas aspiraban a lograr música con colores, colores con poesía, poesía con imágenes y esto conllevaba, en definitiva, una reflexión sobre la naturaleza y alcances de cada uno de los sentidos del ser humano, la incidencia de los mismos en la memoria y el grado de porosidad de esta última respecto de la imaginación que alentaba tales correspondencias en su origen, lo que se verá desarrollado en el imaginario de Baudelaire.

En la raigambre de la noción de correspondencias se ubica una propuesta de contrapuntos entre los distintos sentidos, que tocarían fibras sensibles equivalentes en el receptor. Esta teoría es analizada por el poeta en varias ocasiones, incluido su *Salón de 1846*, donde lo auxilian los términos de E. T. A. Hoffmann, quien afirmaba: “*Ce n’est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c’est encore éveillé, lorsque j’entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums*” (en Baudelaire, 2010, p. 151).

Además del escritor alemán, otra de las fuentes evidentes para la adopción de esta proposición fueron los escritos del sueco Emanuel Swedenborg (introducido en Francia por Mme. de Staël), quien sostenía la correspondencia literal entre los mundos divino y natural apoyándose en la experiencia de las sinestesias. Pero tal como señala la reconocida especialista en el simbolismo, Ana Balakian, Baudelaire no se mantendría fiel a los postulados del filósofo místico, ya que aunque usara su terminología, existían considerables diferencias respecto de aquellos. En Baudelaire, la “sinestesia que se produce en la mezcla de las percepciones sensoriales no da como resultado un vínculo entre el cielo y la tierra ni nos transporta al estado divino sino que encuentra sus conexiones entre las experiencias sensoriales aquí en la tierra” (Balakian, 1969, p. 52). Aún más, a través de su apelación a las correspondencias, Baudelaire “arroja una luz mágica y sobrenatural sobre la oscuridad natural de las cosas” (Calasso, 2011, p. 20). Lo hace al convocar a la imaginación, esa reina de las facultades, que será la que toque las teclas del teclado de las correspondencias: “Lo verdaderamente *moderno* que toma forma en Baudelaire es esa cacería de imágenes, sin principio ni fin, aguijoneado por el ‘demonio de la analogía’” (Calasso, 2011, p. 23). En nuestro crítico las correspondencias sinestésicas evolucionan hacia una propuesta más abarcadora fundada sobre el concepto de la *analogía*, que no se da meramente entre signos, sino que es un principio de equivalencias generalizado, entre lo sensible y lo espiritual, entre las sensaciones y los conceptos, entre la imaginación, la imagen y el color que según Vouilloux, constituyen en él “*le statut ‘imaginal’ de la poésie et de la peinture*” (en Benzima, 2012, p. 245).

Isabel Valverde (2004) nos recuerda que, a diferencia de los estudios académicos pioneros, que afirmaban la unidad general del pensamiento estético baudelaireano (por ejemplo, los trabajos de Margaret Gilman y André Ferran), ya T. W. Leakey (1967) y David Kelley (1975) identificaron cambios profundos entre la década de 1840 y el período 1850-60. Carrier conecta esta división con los cambios acaecidos a lo largo de la vida de Baudelaire, en los que vemos a Francia pasar de una monarquía a una república, así como,

al mismo poeta y en el interior de sus escritos, transitar desde la admiración hacia Delacroix a la búsqueda del “heroísmo de la vida moderna”. Esta “*unmotivated transition*” (Carrier, 1996, p. 11) —aparentemente inmotivada, diríamos nosotros—, es signo también de un autor que percibía agudamente las transformaciones sociales y artísticas que estaban aconteciendo.

De modo similar lo interpreta Eugène Holland (1993), quien establece la existencia de dos ciclos en Baudelaire. En el penúltimo apartado de este capítulo retomaremos el segundo de estos dos ciclos, correspondiente a la segunda etapa de la biografía literaria de Baudelaire —que Valverde (2004) identifica con una renovada poética de la modernidad entre las décadas 1850-1860—, para concentrarnos ahora en el primero de ellos. Esto es, el ciclo romántico, basado en dicha noción de una analogía universal y en la relación entre el artista y el mundo, en el que se desarrollan algunos de los poemas de *Les Fleurs du mal* (entre ellos, el ya mencionado “Correspondences”). En la crítica de arte temprana del autor, el mismo se manifiesta en el énfasis puesto en la función de la memoria, ya que, como lo explica Walter Benjamin, tales correspondencias pueden entenderse como una “memoria involuntaria” generada por las obras. Según Holland, durante su primer ciclo “*Baudelaire defines great painting in terms of its capacity simultaneously to appear new (to shock), to recall nonetheless (and however vaguely) previous paintings, and to impress itself on memory (in order to become part of the tradition in turn)*” (1993, p. 120). En este período, las relaciones interartísticas encontrarán en la lírica, las metáforas, las analogías y los símiles vehículos de expresión sobre un sustrato un tanto místico que fundamenta las correspondencias entre el hombre y la naturaleza pero que, en Baudelaire, se redirige hacia los efectos recíprocos que la artes producen en la memoria del sujeto.

En cuanto a la crítica de arte, se puede analizar cómo, hacia esa misma época, Baudelaire experimenta con un formato de crítica más tradicional (*Salon de 1845*), que respeta el abordaje según la clasificación por géneros pictóricos. Se comprueba, además, que es manifiesto heredero de la línea iniciada por Denis Diderot y continuada por su admirado Théophile Gautier. En reseñas posteriores, comenzará a utilizar el espacio de la crítica como terreno para desarrollar su teoría personal de las artes. Según Roberto Calasso, “Así actuaban los *Salons* sobre Baudelaire. Cada vez eran un pretexto para que repicasen los acordes inconfundibles de su prosa en formación” (2011, p. 20).

Asimismo, es una constante en sus argumentos la referencia a Delacroix como pintor modélico (así como a Wagner es un modelo para la música y Poe en la literatura), además de la apropiación y el desarrollo de muchas de las ideas sobre arte del pintor. Tal

es así, que Félix de Azúa (1999, p. 117), en su ensayo sobre Baudelaire, habla de ellos como si se tratara de una unidad, “Delacroix-Baudelaire”, sobre todo porque el modo en que la historia del arte se vio influida por ellos tiene mucho que ver con los puntos de vista que los acercaron entre sí. En palabras del mismo Baudelaire, Delacroix es “*le plus original des temps anciens et des temps modernes [...] Il a le droit d’être toujours jeune, car il ne nous pas trompés, lui, il ne nous a pas menti comme quelques idoles ingrates*” (2010, p. 54). Dice además que este “*génie et dandy*” es “*le chef de l’école actuelle*” (p. 132), “*gloire de l’École française*” (p. 461) y que “*le ciel lui appartient, comme l’enfer*” (p. 380).

Los dos creadores se encontraron varias veces a partir de 1846.²⁴ Para entonces el artista era un pintor consagrado y reconocido que, aunque aún encontraba resistencia entre los miembros más antiguos de la Academia de Bellas Artes, gozaba de una innegable aceptación que le permitía gozar de los encargos necesarios para subsistir y seguir pintando. Debemos aclarar esta situación porque Baudelaire adopta en varias oportunidades un tono defensivo contra el público que supuestamente ataca a Delacroix, pero esta actitud no condice con las circunstancias reales de ese momento en la trayectoria del pintor, más bien parece ser un recurso retórico del crítico, puesto al servicio del fortalecimiento de sus propios argumentos.

Otro dato importante sobre las relaciones entre estos dos protagonistas de la escena estética parisina del siglo XIX, se desprende de la existencia y circulación de escritos de Delacroix. Baudelaire menciona, por ejemplo, los artículos publicados por el pintor en *L’Artiste* y en la *Revue des Deux Mondes*, donde han quedado plasmadas por escrito algunas de sus teorías sobre la pintura, aunque no sin dificultad, pues “*Autant il était sûr d’écrire ce qu’il pensait sur une toile, autant il était préoccupé de ne pouvoir peindre sa pensée sur le papier*” (Baudelaire, 2010, p. 483). También fueron publicados, más tarde, sus *Journals* y su *Correspondence*, que constituyen un corpus de textos fuente para adentrarse en el pensamiento y la obra del pintor francés. En 1893 se publicaron por primera vez los *Journals*, redactados en dos períodos de su vida: el primero va desde septiembre de 1822 a octubre de 1824, y el segundo desde enero de 1847 a junio de 1863.

²⁴ Véase S. Allard y C. Fabre (2018). *Delacroix*. Catálogo de exposición. Paris: Hazan / Éditions du Louvre; D. De Font-Réaulx (2018). *Delacroix, la liberté d’être soi*. Paris: Cohen & Cohen; D. De Font-Réaulx (2019). La Révélation d’Eugène Delacroix écrivain. Le Rôle méconnu de Paul Flat (1864-1918), critique, essayiste et romancier. *Revue d’histoire littéraire de la France*, 119 (3), pp. 605-614; É. Moreau-Nélaton (1916). *Delacroix raconté par lui-même d’après ses lettres, son Journal, etc..* 2 vol.. Paris: H. Laurens; C. Strobbe (2012). Delacroix, la lumière, et Baudelaire. *Dalhousie French Studies*, 99, pp. 25-32; J. Vaudoyer (1^o de septiembre de 1960). En Relisant le “Journal” d’ Eugène Delacroix. *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, pp. 15-27; E. Vignot (2017). *Eugène Delacroix*. Paris: Place des Victoires.

Es decir que, justo en el momento en que Baudelaire mantiene la mayoría de sus encuentros con Delacroix, éste podría haber interrumpido la redacción de sus diarios por encontrarse ocupado con numerosos encargos. De ahí, quizás, que las menciones al joven crítico sean escasas en dichos diarios y prácticamente irrelevantes, como en el siguiente ejemplo:

Baudelaire ha venido en el momento en que me ponía de nuevo con una pequeña figura de mujer a lo oriental, tumbada sobre un sofá, emprendida para Thomas, de la rue du Bac. Me ha hablado de las dificultades que tiene Daumier para acabar.

Ha pasado enseguida a hablar de Proudhon, a quien admira y de quien dice que es el ídolo del pueblo. Sus puntos de vista me parecen de lo más moderno y totalmente progresistas (Delacroix, 1987, p. 14).

Si tenemos en cuenta la afirmación de Jean Starobinski, para quien la crítica baudelaireana es “*la justification raisonnée d’une préférence passionnée*” (1968, p. 16), comprendemos mejor las entusiastas y repetidas referencias a las obras de Delacroix, surgidas de una pluma que afirma “*les mondes pourraient finir, impavidum ferient, avant je devienne iconoclaste*” (Baudelaire, 2010, p. 372).

Baudelaire eligió a “su” artista, y lo convirtió en el centro de sus escritos. De allí que Starobinski se refiere al vínculo entre ambos con las palabras “*rencontre*”, “*fascination*”, “*illumination décisive*” y “*consubstantialité subjective*” (1968, p. 17), términos con los que busca sopesar el impacto de esta alianza del crítico de arte con el pintor. Recordemos la famosa definición que nos da el propio Baudelaire: “*pour être juste, c’est-à-dire pour avoir sa raison d’être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons*” (2010, p.141). El crítico parece haber encontrado en Delacroix el recipiente para su pasión por el arte visual y, al concentrarse en su obra, la forma de abrir nuevos horizontes para la literatura, la crítica y las artes.

Evidentemente, la aproximación de Baudelaire a Delacroix tuvo un rol importante para su reevaluación de muchas nociones estéticas, pero esta preferencia por sobre otros artistas de la época no deja de ser enigmática. Prontamente salta a la vista la naturaleza paradójica de este vínculo, pues el crítico ensalza a un artista que prácticamente viene a clausurar el movimiento romántico en pintura, pero que a él le sirve para dar los primeros

pasos hacia una teoría de la modernidad en el arte. Para aclarar esta paradoja, debemos precisar cómo Baudelaire redefine el Romanticismo, y cuáles son los aspectos románticos que encuentra en Delacroix, así entenderemos por qué una tendencia que llevaba décadas de existencia podía, según su análisis, involucrar el presente y el futuro del arte.

Justamente, en el *Salon de 1846*, el segundo apartado se titula: “*Qu’est-ce que le romantisme?*”. Allí, Baudelaire, en coincidencia con la postura de Stendhal, nos dice que el Romanticismo no tiene nada que ver con “*regarder systématiquement le passé*” (2010, p. 143) y, con semejante negación, elimina el recurso de las “fugas” nostálgicas de su plan para el arte. El Romanticismo, continúa, tampoco se encuentra en una elección determinada de los temas para las obras, sino que se ubica “*dans la manière de sentir*”: “*Pour moi, le romantisme est l’expression la plus récente, la plus actuelle du beau [...] Qui dit romantisme dit art moderne, —c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts*” (Baudelaire, 2010, p. 144-145).

En relación con esta última cita, Carrier (1996, p. 14) asocia la “intimidad” con la abolición de la distancia entre la obra de arte y el espectador; la “espiritualidad” con una virtud propia de los maestros antiguos que, sin embargo, Delacroix posee en una época eminentemente secular; y al “color” con cierta propiedad que unifica las restantes propiedades factibles de hallar en una obra artística. El color es el vehículo por el cual lograr un efecto de infinito, de espiritualidad y de intimidad.

Como señala Vicente Jarque, “Baudelaire destaca en Delacroix el dominio absoluto del color (en él ‘la línea no existe’), la presencia de la ‘pasión’, la expresión de la interioridad, la ‘intimidad’, la ‘melancolía sin igual’ de cada una de sus obras” (1996, p. 325). El color se vuelve un concepto fundamental en nuestro crítico, tal como profundizaremos más adelante; es otra de las formas que adoptan las *correspondencias*, pero también es uno de los vínculos más fuertes del arte romántico con el arte moderno, ya que el mismo Baudelaire hace hincapié en el color como esencia de la pintura, una de sus propiedades intrínsecas, que la conducen hacia su autonomía.

Notoriamente, Baudelaire habla también de la necesidad de percibir el color manteniendo una distancia de observación con respecto a la obra: “*Un tableau de Delacroix, Dante et Virgilio, par exemple, laisse toujours une impression profonde, dont l’intensité s’accroît par la distance*” (2010, p. 161) (Figura 5). Asimismo, sugiere que las pinceladas no se difuminen por completo:



Figura 5. Eugène Delacroix. *La Barque de Dante* (también conocida como *Dante et Virgilio aux enfers*), óleo sobre lienzo, 189 x 241 cm., 1822, Musée du Louvre, París.

Plus un tableau est grand, plus la touche doit être large [...] mais il est bon que les touches ne soient pas matériellement fondues; elles se fondent naturellement à une distance voulue par la loi sympathique qui les a associées. La couleur obtient ainsi plus d'énergie et de fraîcheur. (Baudelaire, 2010, p. 374)

Es inevitable pensar en la pintura impresionista cuando leemos estos comentarios, y no podemos olvidar la amistad que unió a Manet con Baudelaire (aunque las referencias a él en sus críticas fueron exiguas). También se hace patente la influencia ejercida en la época por los tratados de Claude Chevreul sobre el color. Pero es más probable que, antes que anticipar la pincelada impresionista, el crítico haya tenido en mente la diferencia entre la pintura romántica de Delacroix y las superficies escultóricamente trabajadas del delicado modelado clasicista, según se presenta en las pinturas de Jean Auguste Dominique Ingres.

Como señala Guillermo Solanas, “Baudelaire considera la ejecución [...] ante todo como transcripción fiel y veloz de la visión de la imaginación” (en Baudelaire, 1999, p. 24). El mejor método para conseguirla con éxito, es trabajar la obra con trazos que ya no son tan meticulosos como en otras épocas de la historia del arte.

Según lo considerado hasta ahora, Baudelaire exalta del artista romántico su sensibilidad, su espiritualidad, y el uso que hace del color en la pintura, lo que le permite ansiadas y profundas repercusiones en el alma de su público.

Asimismo, es factible que otro de los motivos que conducen a nuestro crítico a referirse al Romanticismo es su exaltación de la imaginación como facultad de un individuo. En el *Salon de 1859*, se refiere a ella como “*la reine des facultés*” y señala que “*L'artiste, le vrai artiste, le vrai poète, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être réellement fidèle à sa propre nature*” (Baudelaire, 2010, p. 367). Con estas consideraciones, Baudelaire se aleja de las tendencias realistas y naturalistas de la época, que apoyaban a la reproducción mimética y objetiva de la realidad.²⁵ Por el contrario, a

²⁵ Sobre el movimiento realista en las artes, véase N. Bryson (1983). *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. New Haven y Londres: Yale University Press; Champfleury (1992). *Su mirada y la de Baudelaire*. Madrid: Visor; T. J. Clark (1981 [1973]). *Imagen del pueblo*. Barcelona: Gustavo Gili; T. J. Clark (1982 [1973]). *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. Princeton: Princeton University Press; S. Eisenman et. al. (2001[1994]). Realismo y naturalismo. La generación de 1830 y la crisis de la esfera pública. La retórica del realismo: Courbet y los orígenes de la vanguardia. *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Madrid: Akal; S. Faunce y L. Nochlin (1988). *Courbet Reconsidered*. New Haven y Londres: Yale University Press; M. Fried (1990). *Courbet's Realism*. Londres: University of Chicago Press; M. Fried (1996). *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860s*. Chicago y Londres: The Chicago University Press; J.-L. Steinmetz (2017). *Courbet*. París: Virgile; G. Weisberg (1981). *The Realist Tradition: French Painting and Drawing 1830-1900*. Cleveland: Museo de Arte de Cleveland.

través de esta “*mystérieuse faculté*”, que afecta a todas las demás, se logra una síntesis de lo real y se crea un mundo nuevo: “*L’imagination est la reine du vrai, et le possible est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l’infini*” (Baudelaire, 2010, p. 368).

Citando a Delacroix, el crítico adhiere a una concepción tradicional desde el Renacimiento y el Barroco, aquella que identifica —en términos enciclopédicos— la naturaleza con un diccionario, en este caso y tras las reinterpretaciones románticas de dicha concepción, destinado exclusivamente a la “visión” de los artistas:

Les peintres qui obéissent à l’imagination cherchent dans leur dictionnaire les éléments qui s’accordent à leur conception; encore, en les ajustant avec un certain art, leur donnent-ils une physionomie tout nouvelle. Ceux qui n’ont pas d’imagination copient le dictionnaire. Il en résulte un très grand vice, le vice de la banalité [...] À force de contempler, ils oublient de sentir et de penser. (Baudelaire, 2010, pp. 372-373)

Si volvemos a preguntarnos porqué Baudelaire planteaba en este momento como la más vigente y moderna escuela de pintura a un movimiento que llevaba décadas de existencia, podemos arriesgar una respuesta emparentada con uno de los objetos de la crítica del Romanticismo. Tanto Delacroix como Baudelaire manifestaron en repetidas oportunidades sus recelos hacia la creencia en la evolución y perfeccionamiento en las artes y en la sociedad en general. Es decir, hacia esa fe en el progreso que era la base de la filosofía iluminista, confiada en la razón como medio de perfección de la humanidad, de ascenso indefinido hacia una sociedad mejor. En 1849, Delacroix escribe en su diario:

todo progreso debe ocasionar necesariamente no un progreso todavía mayor, sino al final la negación del progreso, la vuelta al punto del que se ha partido. La historia del género humano está ahí para probarlo. Pero la confianza ciega de esta generación y de la que la ha precedido en las ideas modernas, en no sé qué advenimiento de una era en la humanidad que debe señalar un cambio completo [...], esa extraña confianza que nada justifica en los siglos que nos han precedido, sigue siendo seguramente la única garantía de esos futuros éxitos, de esas revoluciones tan deseadas en los destinos humanos. ¿No es acaso evidente que el progreso, es decir, el curso

progresivo de las cosas, para bien o para mal, ha llevado actualmente a la sociedad al borde del abismo? (1987, p. 16).

Como señalamos, se encuentran en Baudelaire reverberaciones de esta toma de posición que leemos en sus críticas a “*la grande chimère des temps modernes, le ballon-monstre de la perfectibilité et du progrès indéfinis*” (2010, p. 488), y en su relativización de la evolución en el arte, que es la base de su teoría sobre lo bello, en donde afirma que cada época tiene su belleza ideal, sin que ésta sea necesariamente superior a las precedentes y sucesivas bellezas.

La elección del Romanticismo como ideal, encarnado en la figura de Delacroix, es en realidad el vehículo para una negación de la filosofía positivista que afirma la posibilidad del progreso en las artes, y que había tenido al neoclasicismo como escuela pictórica más representativa. Optar, en cambio, por ensalzar al pintor de las visiones dantescas y de los convulsionados leones salvajes, al maestro del color y de la imaginación liberada, es la elección de Baudelaire como crítico de arte, frente a las formas recurrentes del clasicismo y el naturalismo.

Otra de las formas que adoptó el vínculo entre Delacroix y Baudelaire se desplegó en un ámbito distinto al de la crítica de arte. Nos referimos a ciertos poemas que Baudelaire redactó tomando como punto de partida algunas obras de Delacroix (algo que hizo con obras de otros artistas). Así fue como Baudelaire estableció numerosos lazos con las artes visuales desde el ámbito de su poesía. Scott (1980, p. 245), al respecto, ensayó una clasificación de las distintas categorías de poemas transposicionales. En primer lugar, la transposición de arte, como en el caso de “Les Phares”, donde hay un ejercicio consciente de crítica sobre obras específicas; luego, los poemas como evocaciones de fuentes pictóricas, que resultan absorbidas y a veces irreconocibles; en tercer lugar, los poemas pensados en yuxtaposición a una obra, denominados *doublets* (por ejemplo, “Lola de Valence”, sobre la pintura de Manet, Figura 6); y por último, aquellos sectores de algunos poemas que parecen tener como fuente una imagen. Este mismo autor ha señalado que no es casual la preferencia de Baudelaire por el soneto, ya que su organización formal le provee un marco donde situar la o las imágenes que lo han motivado: “*the typographical pattern of the sonnet on the page –framed in the white and blank areas surrounding it— reinforces the picture-like format of the poem, enabling to stand out in aesthetic relief*” (1980, p. 260). Según Scott, quien retoma a Étienne Souriau, Baudelaire, por el modo de

apropiación del mundo de la pintura en función de su trabajo literario, prefigura la idea modernista de la poesía como *metapintura*: “*la poésie semble abandonner derrière elle la peinture, parce qu’elle est devenue elle-même une sorte de superpeinture, de peinture entièrement spiritualisée, qui ne fait plus que rêver des apparences, et les transcender*” (1980, p 262).

También Elizabeth Abel (1980) analizó cómo se manifiestan nuevas formas de relaciones interartísticas (más allá de los temas compartidos con la pintura) en la poesía de Baudelaire. Ya que estaba en contra de la imitación de un arte en el otro, el poeta buscó crear la armonía con los signos propios de su disciplina: “*Baudelaire’s language contributes to a harmonious relationship of parts comparable in various respects to the effect of Delacroix’s art. Baudelaire uses his syntax to counteract the temporal flow of language and to reinforce our sense of a composite image*” (p. 377). Esto se ve claramente en sus largas oraciones, que atraviesan los versos y separan el sujeto del predicado, privilegiando el efecto de una imagen unificada.

En la propuesta baudelairiana, en el momento de la pintura entronizada que analiza Valazza (2013), las palabras pueden partir de las imágenes y entrar así en lo que se conoce como poemas del género efrástico, estableciendo una estrecha conexión entre la poesía y la crítica. Recordemos brevemente que el término écfrasis (del griego *ekphrasis*), se asocia desde el siglo II d. C. a la descripción con palabras de obras de arte, que tienen una naturaleza visual supuestamente contrapuesta a la naturaleza verbal y abstracta de las palabras.²⁶ Desde esa remota época, se extiende una larga tradición de teorías sobre el

²⁶ Véase S. Alpers (1960). Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari’s Lives. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, (23) 3/4, pp. 190-215; P. Barolsky (1996). Writing Art History. *The Art Bulletin. Writing (and) the History of Art*, (78) 3, pp. 398-416; S. Bartsch y J. Elsner (2007). Ekphrasis. Eight Ways of Looking at Ekphrasis. *Classical Philology*, 102, i-vi; A. L. Gabrieloni (2008). Écfrasis. *Eadem utraque Europa*, (4) 6, pp. 83-108; P. R. Hardie (1985). *Imago Mundi: Cosmological and Ideological Aspects of the Shield of Achilles*. *The Journal of Hellenistic Studies*, 103, pp. 1-31; S. Harrow (dir.) (2010). *French Studies, New Ekphrastic Poetics*, (64) 3; J. A. W. Heffernan (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press; J. Hollander (1988). The Poetics of Ekphrasis. *Word & Image*, (4) 1, pp. 209-217; G. Kurman (1974). Ecphrasis in Epic Poetry. *Comparative Literature*, (26) 1, pp. 1-13; A. Laird (1993). Sounding out Ecphrasis: Art and Text in Catullus 64. *The Journal of Roman Studies*, 83, pp. 18-30; Y. Le Bozec (1998). Ekphrasis de mon coeur, ou l’argumentation par la description pathétique. *Littérature*, 111, pp. 111-124; L. Marin (1994). Aux marges de la peinture. *De la représentation*. París: Gallimard /Seuil; G. Michaud (2015). Présentation. Ekphraser. *Études françaises*, (51) 2, pp. 5-23; W. J. T. Mitchell (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago: University of Chicago Press; V. Pineda (2000). La invención de la écfrasis. En *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 251-262; E.-P. Schneck (1999). Pictorial Desires and Textual Anxieties: Modes of Ekphrastic Discourse in Nineteenth-century American Culture. *Word & Image*, (15) 1, pp. 54-62; G. Scott (1991). The Rhetoric of Dilution: Ekphrasis and Ideology. *Word & Image*, (13) 1, pp. 54-62; L. Spitzer (1955). The “Ode on a Grecian Urn” or Content vrs. Metagrammar. *Comparative Literature*, (7) 3, 203-225; P. Wagner (ed.) (1996). *Icons-Texts-Iconotexts*.

modo y los objetivos que deben adoptar los textos efrásticos (ya sea que se trate de escritos sobre historia del arte, críticas, prosas o poemas). En los comienzos de esa historia, la éfrasis fue concebida desde la teoría mimética de las artes y como ejercicio retórico, sin restringirse su referencia a las obras plásticas, sino que aludía en general a “cualquier tipo de descripción vívida, aquella que tiene la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor”, como indica Victoria Pineda (2000, p. 252).

Los ejemplos reiterados en los estudios sobre la historia del género (el escudo de Aquiles del canto XVIII de la *Ilíada*, o las descripciones de *Imágenes* de Filostrato), señalaron un origen que entrelazaba la éfrasis y la descripción temporalizada de escenas narrativas provenientes de imágenes u obras de arte, que podían haber tenido existencia real o sólo imaginaria, pero que, por el poder de la palabra, se *hacen ver*, se presentan con fuerza vívida a los ojos del lector. También quedaba implícito el problema de las relaciones interartísticas, al resultar patente la dificultad de recrear el efecto que producían las imágenes a través de las palabras y, con más razón, cuando se trataba de imágenes con una orientación estética. La palabra, necesariamente fija, homogeniza y generaliza lo que en la experiencia ante la obra resulta heterogéneo, inclasificable, inefable.

Los estudios sobre la éfrasis han experimentado en los últimos años un viraje desde la problemática en el seno de la retórica clásica, que abarcaba todo tipo de descripción, hacia su condición genérica, más estrechamente ligada a las obras de arte, concibiéndola como una “*rhetorical description of a work of art*”, según Jean Hagstrum (en Mitchell, 1994, p.153). Por lo que, cuando hablamos de éfrasis, debe entenderse que nos referimos a las palabras con las que se busca dar cuenta de una obra de arte visual, y no a la descripción de imágenes en general. Uno de los especialistas en el tema, James A. W. Heffernan, reconstruyó un *museo de palabras*, y propuso definir al género efrástico de una forma amplia y sintética, pero también compleja, como “*verbal representations of visual representations*” (1993, p. 3),²⁷ acentuando por sobre la mera descripción, la

Essays on Ekphrasis and Intermediality. Berlín y Nueva York: de Gruyter; R. Webb (1999). *Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre*. *Word & Image*, (15) 1, pp. 7-18.

²⁷ De Heffernan, véase sus trabajos relativos a la éfrasis: (1985). *The Re-Creation of Landscape: A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*. Hanover, N.H.: University Press of New England; (1987) (ed.). *Space, Time, Image, Sign: Essays on Literature and the Visual Arts*. Nueva York: Peter Lang Publishing, Inc.; (1991). *Ekphrasis and Representation*. *New Literary History*, 22, pp. 297-316; (1991). *Painting against poetry: Reynold's Discourses and the discourse of Turner's art*. *Word & Image* (7) 3, pp. 275-299; (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press; (2006). *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*. Waco: Baylor University Press; (2007). *Ekphrasis; Art Criticism and the Poetry of Art*. Karlston, O. (ed.). *Kryssinger (Crossings)*. Oslo: Oslo Academic Press; (2015). *Ekphrasis: Theory*. En G. Rippl (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature—Image—Sound—Music*. Berlin / Boston: Walter De Gruyter, pp. 35-49; (2018).

vocación explícita que tiene la écfrasis de representar la representación misma. “*Because it verbally represents visual art, ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrative word and the stubborn resistance of the fixed image*” (p. 6). El carácter complejo de las relaciones entre imágenes y palabras queda nuevamente manifiesto.

Aunque en el estudio de Heffernan, las obras de su museo provienen de la historia de la literatura, coincidiendo con la propuesta de Baudelaire de que “*le meilleur compte rendu d’un tableau pourra être un sonnet ou une élégie*” (2010, p. 141), ya en la introducción deja abierta la puerta a un trabajo posterior ligado a la crítica de arte, un abordaje que encontramos en algunos capítulos de *Cultivating Picturacy* (2006), donde considera a la historia y la crítica como espacios de elevación de la écfrasis a principio disciplinar. La posición de Heffernan consiste en afirmar que las palabras son indispensables para entender las imágenes y que, así como para leer hace falta estar alfabetizado, para ver hace falta poseer cierta *picturacy*: “*the capacity to see that pictures may resist decoding quite as much as they invite it [...] To speak for pictures is to articulate our silent understanding of them*” (2006, p. 7). Entre los recursos retóricos puestos al servicio de la transposición de un medio a otro, la utilización de la écfrasis en la crítica de arte sería, según lo analiza esta propuesta, un momento de performance retórica, en el que el impulso narrativo o persuasivo del crítico le da vida a las obras, como una voz ventrílocua que anima las imágenes.

Por otra parte, cuando se trata de los discursos ecfásticos pertenecientes a momentos en los que la representación se ve cuestionada, estos comienzan también a distanciarse de la mimesis. Myriam Robic (2007) ha señalado que la écfrasis cambió de significación cuando los críticos de arte comenzaron a aplicarla a la recreación de los Salones de arte de París. La propuesta de Baudelaire, como poeta y como crítico de arte, resulta emblemática. Así lo propone Vladimir Martinovsky: “*Baudelaire ne se contente pas de décrire les œuvres plastiques, il semble au contraire qu’en superposant et en juxtaposant divers images, le poète crée toute une série d’images à lire, qui entrent en quelque sorte en concurrence avec le peintre*” (2009, p. 39).

En el caso de Baudelaire, sería posible identificar una reformulación moderna de la

Epílogo. La grieta en el espejo: la autorrepresentación en la literatura y el arte. En A. L. Gabrieloni (comp.). (2018). *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Viedma: Editorial UNRN, pp. 177-198; (2020). Bodily Ekphrasis. En R. Ratzan (ed.). *Imagining Vesalius: An Ekphrastic, Scholarly, and Literary Celebration of the 1543 De Humani Corporis Fabrica of Andreas Vesalius*. San Francisco: University of California Medical Humanities Press, pp. 9-13; (2019). Reading Pictures. *PMLA*, (134) 1, pp. 18-34.

écfrasis, no ya como una descripción vívida, ni siquiera como las *transposiciones de arte* ejercitadas por Gautier, sino a base de una cierta idea de *traducción*. En numerosas oportunidades, habla de su tarea como crítico usando ese concepto: “*il est difficile à la simple plume de traduire ce poème fait de mille croquis*” (2010, p. 527), “*Les considérations et les rêveries morales qui surgissent des dessins d’un artiste sont, dans beaucoup de cas, la meilleure traduction que le critique en puisse faire*” (p. 538). Como señaló Sara Pappas, el crítico aspira a lograr el ideal de la traducción: “*To translate is to express – not the image itself, but what it provokes*” (2005, p. 324). El poeta también se refiere a las obras de los artistas como “traducciones” y “poemas”: el pintor “*Girodet a traduit Anacréon*” (Baudelaire, 2010, p. 129), “*la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces Meaux tours de l’esprit*” (p. 280), “*Ce qu’il y a de plus étonnant dans ce poème inaccoutumé, c’est qu’il est peint avec une rapidité extrême*” (p. 126) (dice sobre *La muerte de Marat*, de Jacques Louis David). Según Pappas, la elección de esta metáfora de la traducción le permite eliminar estratégicamente cualquier rastro de imitación (del modelo o de la naturaleza), y con este giro Baudelaire se aleja del modelo clasicista de la mimesis, que busca representar, reproducir, siempre con relación a un canon o ideal (2005, p. 320).

En el caso de la pintura, el ideal mimético procura hacer pasar los objetos reales tridimensionales al plano de la representación bidimensional, sin que se pierdan sus características esenciales. En el caso de un pintor que toma como tema para su cuadro una fuente literaria, la tradición imponía que tratara de *ilustrarlo* lo mejor posible, es decir, reproducir en imágenes todo lo que el escritor había desarrollado con palabras (o lo esencial y más importante, condensado en el momento pregnante).²⁸ Y lo mismo a la inversa: en la écfrasis, las palabras tenían el mandato de representar/reproducir en el medio verbal lo que el artista creó en un medio visual, tomándose como objetivo la *fidelidad* y la *transparencia*. En cambio, desde una perspectiva baudelairiana, en la que la imaginación y la interpretación juegan un papel central, así como se reconoce que los diferentes medios

²⁸ Sobre el concepto momento pregnante, su rol en la pintura y su lugar en la teoría estética de G. E. Lessing desarrollada en su *Laocoonte* (1766), donde utiliza el término alemán *fruchtbar* para calificar este tipo de captación del instante, véase B. Allert (2005). Lessing’s Poetics as an Approach to Aesthetics. En B. Fischer y T. Fox (eds.). *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing*. Rochester y Woodbridge: Boydell & Brewer, pp. 105-130; J. Cabrera Martos (2008). La temporalidad lessingiana: apuntes para una crítica del tiempo en las artes. *Caleidoscopio, revista de contenidos educativos del CEP de Jaén*, 1, pp. 64-72; M. Loh (2011). Outscreaming the Laocoön: Sensation, Special Affects, and the Moving Image. *Oxford Art Journal*, 34(3), pp. 393-414; D. Miller (2013). Sanctioning Pleasure: Sodomy and Lessing’s Critical Project. *Eighteenth-Century Studies*, 47(1), pp. 39-52; D. Wellbery (1984). *Lessing’s Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*. Nueva York: Cambridge University Press.

artísticos dejan la marca de los métodos utilizados, se reconoce también que no es posible una traducción que no deje marcas de la subjetividad del traductor. El traductor, inevitablemente, interpreta, y eso es lo que hace el crítico con la obra de arte. Si se es consciente de esta condición, se hace indispensable la apropiación y explotación estratégica de la misma. El traductor (crítico de arte o poeta), resulta visibilizado. De igual forma es un *traductor* el pintor que trabaja a partir de una fuente textual.

La investigadora Emily Salines (2004) propone, dentro de un estudio sobre el lugar de la traducción en Baudelaire, un vínculo entre la concepción baudelaireana de la crítica de arte y la noción de traducción intersemiótica de Roman Jakobson. Los comentarios sobre obras y salones pueden entenderse, según esta autora, como una traducción hermenéutica interpretativa, que, a partir de una interpretación de las fuentes visuales, genera otro texto, en el que Baudelaire suele dramatizar la mirada del espectador y convocar una apreciación estética, una actividad imaginativa similar a la que requería la obra. Cabe aclarar que Salines relaciona igualmente con la noción de traducción intersemiótica otros tipos de textos de Baudelaire, tal como sus *transposiciones de arte* y *doublets* (pares constituidos por poemas y pinturas). En esos casos, como en las críticas de arte, el ideal de traducción no se sustenta en la falacia de la traslación exacta, sino que Baudelaire, atento al salto entre lo visual y lo verbal, autoriza la creatividad y la transformación mutua entre crítica y arte. Aquí radica la diferencia entre la propuesta de relaciones interartísticas que defiende Baudelaire, y los fenómenos de mezcla y confusión que se daban en la época y que él cuestionó ásperamente.

En algún momento, Baudelaire señaló, por ejemplo: “*Cette nécessité de trouver à tout prix des pendants et des analogues dans les différents arts amène souvent d’étranges bévues*” (2010, pp. 156-157). O en otro texto: “*Chercher à étonner par des moyens d’étonnement étrangers à l’art en question est la grande ressource des gens qui ne sont pas naturellement peintres*”, es una “*mélange adultère*” (2010, p. 359). Aunque estos comentarios parecen contrarios a cualquier mixtura entre las artes, sorprendentemente, luego se lee en ellos que el admirado Delacroix es un pintor literario. La paradoja se explica porque en algunos procedimientos habituales de mezcla interartística, los préstamos podían ocultar la jerarquía que las palabras gozaban tradicionalmente sobre las imágenes en el seno de la tradición del *ut pictura poesis*. Mientras que, en el seno de su teoría, las diferentes artes, con sus *correspondencias*, pueden encontrar su *traducción* en un medio diferente al original, de forma tal que desaparece la superioridad de la palabra sobre la imagen, o de la música sobre las palabras, pues son equivalentes. En esta posición

asumida por Baudelaire en contra de la confusión entre las artes pero a favor de los préstamos que tengan como punto de partida el origen común en la imaginación y la creatividad, hallamos el puntapié inicial que abrió el horizonte de las experimentaciones propias del siglo XX y las vanguardias artísticas.

Semejante visión de las relaciones interartísticas según el modelo de la traducción tendrá un rol aún más central en el segundo de esos dos ciclos que, como señalamos antes, Holland (1993) identifica. El mismo se corresponde con la segunda etapa que Valverde ubica en la biografía literaria de Baudelaire entre las décadas de 1850-1860; sería el momento de una poética de la modernidad, que ya hace énfasis en la noción de belleza dual con la que Baudelaire define esta nueva época, y donde las analogías entre las artes sólo tienen su lugar en tanto comparten ese criterio y aspiración a la belleza moderna.

Según Holland, que profundiza en el análisis del poema “La Beauté”, el recurso a la metáfora y la comparación está reemplazado por la apelación a la metonimia y la prosopopeya:

The elaboration of a metonymic poetics of beautification to replace the metaphorical poetics of romanticism is an important first step in the development of Baudelairean modernism [...] he abandons lyrical romanticism for an anti-lyrical modernism: a naive, communicative reading is proffered, but is ultimately refused or undermined by an ironic or self-conscious reading that treats the poem as text rather than as a message.
(1993, pp. 51-52)

En este segundo período, una nueva forma de concebir las relaciones interartísticas se plasma en una obra clave de Baudelaire: *Le Peintre de la vie moderne*, que gira en torno de la obra del dibujante, grabador e ilustrador Constantin Guys (Figuras 7 y 8). Como señala Calasso, “Nadie escribió sobre él excepto Baudelaire, que le dedicó el ensayo más bello e iluminador sobre un artista de todo el siglo XIX” (2011, p. 213). Para Carrier, la totalidad del escrito puede tomarse como un extenso poema en prosa (1996, p. 52), que genera un sustituto de la visión de las obras, lo que produce (en palabras de Timothy Raser, 1993) una ficción que tiene como excusa al artista y su obra, que dramatiza el tema de la vida moderna por medio de una combinación de citas intertextuales y narración ficcional.

La concepción tradicional de la crítica de arte se haya para entonces totalmente transformada. El *Salon de 1846* había dejado atrás la organización según los géneros

pictóricos que regía al *Salon de 1845*, mientras que este ensayo de 1863 exhibe una estructura totalmente innovadora que refleja el modo en que se concibe la relación moderna entre imágenes y palabras:

He shifts back and forth, describing the drawing, which he remembers, and describing this depicted scene as if he were viewing it. Reading the ekphrases was a substitute for seeing a picture. An ekphrases in the present tense gives the illusion that we are reading about the picture while seeing it, as if the ekphrasis describes the thoughts passing through our mind while viewing the picture. (Carrier, 1996, p. 59)

Para este punto, el terreno compartido por las artes visuales y la palabra escrita no radica en los temas en común, la intención no es reproducir en el texto la obra vista, sino generar el mismo efecto que tendría la visualización de la obra. Si los dibujos de Guys se caracterizan por ser inacabados, fragmentarios, móviles, entonces Baudelaire adoptará ese dinamismo para los distintos capítulos de *Le Peintre de la vie moderne*. El objetivo ya no es la transposición de un lenguaje al otro, según el modelo de Gautier, sino la traducción no mimética del efecto estético, en los términos en que lo analizaron Pappas y Salines.

El trazado rápido de los rasgos fisonómicos, o las escenas de la vida parisina con las que Guys ilustraba periódicos londinenses, suscitaron en Baudelaire una afirmación del arte mnemónico, sobre el que se explaya en el quinto capítulo de *Le Peintre de la vie moderne*. El arte mnemónico es un dibujo hecho de memoria, que no copia un modelo, e implica una mirada sintética y esquemática. Dice Baudelaire:

Il s'établit alors un duel entre la volonté de tout voir, de ne rien oublier, et la faculté de la mémoire qui a pris l'habitude d'absorber vivement la couleur générale et la silhouette [...] l'exécution idéale [il est nécessaire qui] devienne aussi inconsciente, aussi coulante que l'est la digestion pour le cerveau de l'homme". (2010, p. 522-523)

El resultado puede parecerse a los bocetos previos de un artista, pero son bocetos perfectos, en su grado justo de acabamiento, y lo más importante es que convocan y activan la imaginación del espectador: "*Le spectateur est ici le traducteur d'une traduction toujours claire et enivrante*" (2010, p. 522).



Figura 6. Édouard Manet. *Lola de Valence*, óleo sobre lienzo, 123 x 92 cm., 1862, Musée d'Orsay, París.



Figura 7. Constantin Guys. *In the streets, s/f.*



Figura 8. Constantin Guys. *Carriage and three gentleman on horses, s/f.*

Esta exaltación del arte mnemónico es otra de las formas que adopta en Baudelaire la crítica a la teoría mimética de las artes. Así como el color apela a la imaginación, el dibujo rápido, esquemático, incompleto, exige un tipo de espectador activo, mientras que la pintura que aspira a la mimesis, las representaciones acabadas a partir de la observación del natural, son consumidas pasivamente por la complaciente burguesía que irrita a Baudelaire.

La crítica de arte baudelaireana representa un punto de inflexión en el que el objeto de estudio de esta tesis torna hacia una concepción moderna de la relación entre su discurso y las imágenes de las que parte. El vínculo entre ambos está concebido como una interacción en la que se enriquecen mutuamente. Veremos de ahora en adelante cómo esto se plasma en relación a un aspecto particularmente significativo de esas imágenes pictóricas, los colores, y de qué modo los textos resultan potenciados cuando los refieren especialmente.

2. 4. La descripción del color

Se rappeler qu'un tableau, avant d'être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote, est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées.

Maurice Denis, *Art et Critique*, 1890.

Esta célebre cita del pintor Maurice Denis, sintetiza y pone en evidencia el papel que el color desempeñó en el arte moderno. Para los pintores, romper con una idea de arte ligada a la mimesis, significó reconocer cuál era la materialidad propia de su medio de expresión y tomar conciencia de que el núcleo de su disciplina estaba constituido por los colores.

Es por eso que consideramos que un aspecto particularmente importante de los desarrollos de la crítica de arte moderna, de Baudelaire en adelante, lo constituye el aspecto de la descripción efrástica de los colores, lo que hace necesario evaluar qué nuevos recursos ponen en juego los críticos, qué asociaciones unen a este elemento de las pinturas y qué lugar le dan en el ámbito de sus artículos y ensayos.

La prueba más importante para nosotros de la relevancia del color en relación con los desarrollos de la crítica y la pintura moderna la encontraremos en los análisis de la recepción de Baudelaire que hicieron los críticos argentinos. Como veremos en los

próximos capítulos, una nueva apreciación del color acompañó también a la apropiación de otras ideas modernas sobre el arte (como por ejemplo, la de arte abstracto). Ante todo, y dada la radicalidad de su importancia en la revolución que la crítica del arte, tal como acabamos de ver, experimenta en Francia en el siglo XIX enmarcada en las ideas estéticas de Baudelaire y, tal como se verá en el próximo capítulo, bajo la influencia de las últimas en nuestro país a inicios del siglo XX, cabe preguntarse ¿qué es el color? ¿qué nos dicen sus manifestaciones y cómo ellas fueron apreciadas a lo largo de la historia del arte? ¿por qué deviene un componente integral de la noción modernidad?

Cabe aclarar que, si bien el color es un fenómeno físico, la interpretación de esta materialidad ha ido variando a lo largo de la historia. En el libro de John Gage, *Color y Cultura* (1993), encontramos profusamente documentado el ideal de sencillez estética aplicada al cromatismo pictórico que primó en la tradición clasicista vigente durante siglos. Este imaginario clásico sostuvo una disputa entre el dibujo y el color,²⁹ en la cual, tal como lo ha historiado Gage, el *disegno* sólo salió favorecido cuando, en el Renacimiento, artistas y filósofos atacaron los pigmentos brillantes por una asociación arbitraria con la lujuria. David Batchelor (2000) analiza este fenómeno como la entronización de una *cromofobia*, resultado del prejuicio extremo con que Occidente se relacionó desde siempre con los colores, un fenómeno también estudiado en sus raíces clásicas por Jacqueline Lichtenstein, en su libro *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique* (1989), que comienza analizando la postura platónica que condenó doblemente, tanto a la retórica como a los colores, por su carácter cosmético y superficial.

Esta situación empezó a transformarse en el siglo XVIII, en parte, gracias a descubrimientos científicos como la *Opticks* (1704) de Isaac Newton (que estableció cuáles son los colores que componen el arcoiris), una obra fundamental para el asentamiento de

²⁹ Véase S. Alpers (2001 [1995]). *La creación de Rubens*. Madrid: Machado Libros; Aristóteles (1980). *Poética*. Trad. y prólogo José Alsina. Barcelona: Bosch; V. Bozal (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I. Madrid: Visor; M. Brusatin (1986). *Histoire des Couleurs*. París: Flammarion; H. Chipp (1995). *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal; R. De Piles (1673). *Dialogue sur le Coloris*. París: Nicolas Lamglois; J. Gage (1993). *Colour and Culture*. Singapur: Thames and Hudson; M. Imdahl (1997). *Couleur. Anthologie des écrits des peintres français sur la couleur, de Poussin à Delaunay*. Prólogo de Michel Pastoureau. París: Maison des Sciences de l'Homme; J. Lichtenstein (1989). *La Couleur éloquente : rethorique et peinture à l'âge classique*. París: Flammarion; H. Magnus (1976 [1877]). *Evolución del sentido de los colores*. Buenos Aires: Hachette; M. Pastoureau (1986). *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. París: Le Léopard d'Or; M. Pastoureau (1992). *Dictionnaire des couleurs de notre temps*. París: Bonneton; M. Pastoureau (2000). *Bleu. Histoire d'une couleur*. París: Editions du Seuil; M. Pastoureau (2008). *Noir. Histoire d'une couleur*. París: Editions du Seuil; M. Pastoureau (2013). *Rouge. Histoire d'une couleur*. París: Editions du Seuil; M. Pastoureau (2017). *Vert. Histoire d'une couleur*. París: Editions du Seuil; M. Pastoureau (2019). *Jaune. Histoire d'une couleur*. París: Editions du Seuil; G. Roque (1984). *Writing/Drawing/Color. Yale French Studies*, 84, pp. 43-62.

las bases sobre la teoría del color y que permitió que se instaure un “*nouvel ordre chromatique*” en el que “*L’ordre traditionnel des couleurs se trouve bouleversé*” (Pastoureau, 2008, p. 174), y que aseguraría “*le triomphe de la couleur*” (p. 178) por sobre antiguo adversario, el dibujo. La difusión de tratados científicos entre los pintores, y en particular el mencionado de Newton, significará la incorporación de conocimientos teóricos indispensables para el propio trabajo de los artistas, tan indispensables como será, más tarde, el tratado de Chevreul, *De la loi du contraste simultané des couleurs* (1839).³⁰

Aún cuando estos aportes desde la óptica y la técnica fueron fundamentales para el conocimiento científico sobre la luz y el color, Manlio Brusatin (1986) identifica este campo como uno de los polos de una tensión que, a comienzos del siglo XIX, todavía se dirime entre la ciencia de la luz y la reivindicación del color, esta última representada por Wolfgang Goethe y su tratado sobre el color de 1808-1810 (cuya influencia sobre los artistas se extiende a través de todo el siglo).

Nuestro enfoque en este tema, encontró interesantes los desarrollos de Max Imdahl (1997), quien abordó la historia de las conceptualizaciones del color en el marco de una historia de las ideas, con el interés puesto en los textos más que en las pinturas. De este modo se puede observar cómo la aplicación del color en las pinturas fue objeto de reescritura por parte de la crítica de arte, y cómo fue que, en ese proceso de denominación, descripción y adjetivación, se construyeron sentidos y significados, es decir *imaginarios* sobre el color.

En el siglo XIX, cuando principió el proceso de autonomización y modernización del campo artístico, también comenzó la ruptura con los lazos entre color e indecencia moral, establecidos arbitrariamente y naturalizados por mera repetición.³¹ A partir de este

³⁰ Sobre la influencia de Chevreul, véase F. Birren (1976). Color Perception in Art: Beyond the Eye into the Brain. *Leonardo*, 9 (2), pp.105-110; J. Gage (1999). Chevreul between Classicism and Romanticism. *Colour and Meaning: Art, Science and Symbolism*. Londres: Thames and Hudson, pp. 196-200; P. Glick (1995). The First Appearance of Chevreul's Color Theory in America. *American Art Journal*, (27)1/2, pp. 101-105; M. Kemp (1990). *The Science of Art*. New Haven: Yale UP; C. Nicklas (2014). One Essential Thing to Learn is Colour: Harmony, Science and Colour Theory in Mid-Nineteenth-Century Fashion Advice. *Journal of Design History*, (27)3, pp. 218-236; J. Phillips (2005). Relative Color: Baudelaire, Chevreul, and the Reconsideration of Critical Methodology. *Nineteenth-Century French Studies*, (33) 3/4, pp. 342-357; G. Roque (2009). *Art et science de la couleur: Chevreul et les peintres, de Delacroix à l'abstraction*. París: Gallimard; G. Roque (2011). Chevreul's Colour Theory and its Consequences for Artists. Gran Bretaña: Colour Group; G. Roque, B. Bodo y F. Viénot (eds.) (1997). *Michel-Eugène Chevreul: un savant, des couleurs*. París: Muséum National d'Histoire Naturelle/EREC; P. Signac, P. (1964 [1889]). *De Eugène Delacroix au néo-impressionisme*. París: Hermann.

³¹ Podemos encontrar documentado en Michel Pastoureau (2008), el momento en el cual, por razones ideológicas y económicas, durante el siglo XIV se estableció que el color negro, “*moral et rédempteur*” (p. 114) era más adecuado para el vestido, por su carácter moral “*austère et vertueux*” (p. 115), y a través de diversas normas se impulsó su uso, contraponiéndolo a la variedad de colores que se consideraban ligados a las ideas de lo infernal, maldito e inmoral.

cambio de orientación, una verdadera *chromofilia* comenzó a prevalecer, y el color llegó a ocupar un lugar central, emblemático y representativo de la visibilidad autorreferencial, dejando en un segundo plano al dibujo. En oposición al clasicismo lineal, dibujístico, consagrado en Francia por Le Brun y Poussin —un ideal que aún preconizaba Ingres a comienzos del 1800—, los aportes de Delacroix en sus escritos y pinturas (los cuales, como ya vimos, tuvieron eco, entre otros, en Charles Baudelaire) se basaron en la importancia del color, en una nueva concepción de la percepción y la experiencia sensible, y en asignarle un papel activo a la imaginación del espectador. En las páginas de sus *Diarios* (1987), el pintor francés proclamó que al observar un paisaje, “la idea de una línea no se me pasa por la mente” (p. 17), en cambio, es el color el que “posee una fuerza mucho más misteriosa y quizá más poderosa; actúa por así decir sin saberlo nosotros” (p. 29), y sentenció que “la pintura propiamente dicha implica (...) la idea de color como una de sus bases necesarias” (p. 32). El distanciamiento de Delacroix con respecto a la tradición que priorizaba el dibujo es patente en estas declaraciones; asimismo, su concepción de la pintura sostenía que ésta era un puente tendido hacia el espectador sobre la base de una imaginación colorista, cuyo potencial para activar la visión y el sentimiento en la experiencia del público sería mayor que el del dibujo.

Según esta perspectiva, los colores hablarían directamente a los ojos, mientras que los objetos representados a través del dibujo, en el caso de la pintura mimética, apelarían primordialmente a la razón y al intelecto. Podría decirse, como analizó Imdahl, que el dibujo se relaciona con “el otro”, mientras que el color sólo consigo mismo (1997, p. 36).

El investigador de la historia de las ideas sobre el color Georges Roque (1984) identificó en varios tratados sobre arte un tercer elemento de comparación: la escritura. En un corpus de documentos que testimonian el imaginario clasicista, desde las *Vidas* de Giorgio Vasari (1568) a Charles Blanc (*Grammaire Historique des Arts du Dessin*, en una fecha tan tardía como 1867), dibujo y escritura, opuestos al color, aparecen ligados a la expresión directa de las ideas a través de la mano, mientras que el color se resiste a ser reducido a dicha función instrumental. De allí Roque deduce que la supuesta *inmoralidad* atribuida al color tendría origen en su tendencia a ser un signo sólo de sí mismo, o como lo expresa Jacqueline Lichtenstein, el color sería la “*expressivité pure d’un visible silencieux*” (1989, p. 12), mientras que las líneas y palabras funcionarían como vehículos de las ideas. Una mirada positiva sobre esta autonomía del color sólo aparece con el desarrollo de lo que Roque identifica como una *ciencia de la pintura* (p. 60), que pretendió establecer las

leyes de la armonía cromática y generar un conocimiento específico y objetivo sobre el color.

Pero, además de las transformaciones producidas en el terreno de la pintura, la configuración de los imaginarios modernos sobre el color mantiene una vinculación con otros fenómenos concomitantes, entre los que destacan los nuevos modos de interacción entre los pintores y los escritores³² pues, en muchos casos, poetas y críticos serán los encargados de poner en palabras los nuevos modos de ver y los nuevos modos de hacer arte.

Para Le Rider (1997), uno de los ejemplos más elocuentes de la nueva situación, en la que es “*la peinture qui inspire la poésie, les couleurs de la toile qui colorent les vers*” (p. 84), se encuentra en los versos coloreados del poema “Les Phares”, porque Baudelaire se esfuerza por reproducir en poesía, con los recursos de su propio arte, la impresión estética que le provocan los cuadros de Pieter Paul Rubens, Jean-Antoine Watteau y Delacroix. Es decir que, cuando la crítica de arte del período empieza a dar muestras de una apropiación positiva y desprejuiciada del color, no se trataba de un fenómeno que se restringía al ámbito de la palabra, sino que también para la poesía y la literatura en general las artes visuales habían pasado a ocupar un lugar diferente. Baudelaire no dejó de señalar: “*C’est, du reste, un des diagnostics de l’état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l’un l’autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles*” (2010, p. 472).

A su vez, la construcción y difusión de los imaginarios sobre el color por parte de los críticos de arte del siglo XIX estuvieron estrechamente relacionadas con los avatares del género ecrástico, como ya vimos, la progresiva importancia otorgada al color que se encuentra en las críticas de arte de Gautier, de Baudelaire, entre otros, obedece a una crisis de la pintura mimética. Pero, dar cuenta con palabras del color en el arte plantea una serie de desafíos y paradojas, “*le discours des couleurs est un discours désespéré*”, apunta Louis Marin (en Brusatin, 1986, p. 8); más aún cuando, como lo señalaron Heffernan (2006), Michael Baxandall (1989) y Gage (1993) (y a pesar de lo esencial que son para el arte), el vocabulario para referir los colores es extrañamente escaso en número. El color constituye un refugio de lo no verbal, el lenguaje se muestra impotente frente al colorido de las

³² Véase P. Bourdieu (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama; A. Cassagne (1997). *La Théorie de l’art pour l’art*. Seyssel: Champ Vallon; J. Le Rider (1997). *Les Couleurs et les mots*. Paris: Presses Universitaires de France; B. Vouilloux (2011). *Le tournant ‘artiste’ de la littérature française: écrire avec la peinture au XIXe siècle*, París: Hermann; N. Valazza (2013). *Crise de plume et souveraineté du pinceau*. Paris: Classiques Garnier.

pinturas, que está más allá del lenguaje, y queda probado así su poder y su autonomía mientras que, ante la falta de palabras, los escritores recurren al ámbito de las analogías poéticas y las resonancias estéticas compartidas.

Baudelaire fue uno de los que adoptó con mayor entusiasmo la descripción ecfrástica del color. Sus escritos sobre arte presentan tres momentos destacados en los que Baudelaire se explaya respecto del color. Dos de ellos refieren específicamente la obra de Delacroix: el primero de estos pasajes está incluido en el *Salon de 1845*, y el segundo forma parte de un artículo necrológico publicado al mes siguiente de la muerte del artista, donde se retoman las ideas ya desarrolladas en 1845. En cambio, en el *Salon de 1846*, sus ideas sobre el color plantean una mirada complementaria y original.

El objetivo de Baudelaire en 1845, como ya lo había planteado asimismo el propio Delacroix, era borrar la separación tradicional entre dibujo y color. Ya no se podía sostener la división entre los artistas que dibujan y los que son meros coloristas. La mirada moderna del crítico reconoce que también “*on peut bien dessiner avec une couleur effrénée*” (Baudelaire, 2010, p. 57), y en la nota de 1863, Baudelaire afirma (con palabras tomadas de Delacroix), “*pour parler exactement, il n’y a dans la nature ni ligne ni couleur. Ce sont deux abstractions qui tirent leur égale noblesse d’une même origine*” (2010, p. 481), por lo cual, color y dibujo tienen una capacidad semejante para hacer pensar y soñar.

Por otro lado, Baudelaire dedicó al color el tercer capítulo de su *Salon de 1846*. Como es recurrente en la crítica baudelaireana, no queda claro si como motivación para dicha descripción de tonalidades cambiantes que se reflejaban unas sobre otras existió alguna pintura o un paisaje real. Sí sabemos, en cambio, que el poeta no buscaba inspiración en la naturaleza, ni recomendaba a los artistas la observación del natural, lo que invita a pensar que el referente para esta descripción del color, en el seno de su versión del *Salon*, fue una obra pictórica que intencionalmente omitió mencionar, a partir de la cual desplegó un repertorio de metáforas musicales y sinestésicas, una asociación entre música y pintura que repone la impresión causada por el colorido de las imágenes.

Escribió entonces:

Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés; une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt des vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule des tons orangées et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du

jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette sucesión de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur. (Baudelaire, 2010, p. 148)

En este fragmento del capítulo de Baudelaire sobre el color, deudor en gran medida de las reflexiones de Delacroix sobre el tema, aparece entre líneas la teoría de los colores complementarios difundida por Chevreul, que reconocía la intensidad perceptiva a base de la yuxtaposición simultánea de un color primario y un color secundario opuestos en el círculo cromático. Así Baudelaire enlaza la mención de los rojos con la del verde, las sombras azules con los tonos naranjas.

A su vez, la teoría del contraste de los complementarios derivó en una serie de reflexiones sobre los resultados de la mezcla entre los opuestos cromáticos, que genera una especie de gris oscuro pero de color, a diferencia de la combinación del blanco y el negro y los grises acromáticos resultantes. En torno a este tópico es que un filósofo de nuestra época, Gilles Deleuze (2007), como parte de su análisis de la pintura moderna y basándose en diferentes fuentes —entre las que destacan las ideas de Delacroix, Paul Cézanne y Paul Klee—, identifica la clasificación a la que arribaron artistas y teóricos de dos tipos de color gris. Por un lado, el gris del desastre, del fracaso, gris del blanco y negro; por el otro, el gris activo, del rojo y el verde, gris del color que asciende e instaura el diagrama, y afirma, “lo que saldrá del diagrama son los colores pictóricos y las líneas pictóricas” (p. 99).

En nuestro caso, con la mirada puesta en el discurso de la crítica de arte, encontramos que en Baudelaire también estaría presente esta doble valoración del gris. Todo su *Salon de 1845* parece mantener, como valor y sostén de la armonía, al gris obtenido de la mezcla o yuxtaposición del rojo y el verde. Así lo expresa sobre la *Magdalena en el desierto* (Figura 9), de Delacroix: “*l'aspect est presque gris, mais d'une harmonie parfaite*” (2010, p. 55) y acerca de la obra *Últimas palabras de Marco Aurelio* (Figura 10), señala: “*l'harmonie est sourde et profonde; la couleur [...] est toujours sanguinaire et terrible. —Cette pondération du vert et du rouge plaît à notre âme*” (p. 56). Asimismo, respecto de la pintura del sultán marroquí (Figura 11), dice: “*Ce tableau est si harmonieux, malgré la splendeur des tons, qu'il en est gris— gris comme la nature*” (p. 60).

Un año más tarde, leemos en su *Salon de 1846*: “*la nature ressemble à un toton qui, mû par une vitesse accélérée, nous apparaît gris, bien qu'il résume en lui toutes les couleurs*” (p. 147). Esta última alusión, refiere claramente al artefacto óptico conocido

como disco de Newton, creado para demostrar que de la unión de los colores del espectro se obtiene de nuevo la luz blanca (visible como un gris claro).³³ Pero lo que nos interesa aquí es que la idea de la peonza en movimiento contribuye a identificar un gris compuesto de colores, un gris que Baudelaire identifica como potente y fértil como la naturaleza misma. Por el contrario, el “gris del desastre” tendría lugar, según Baudelaire, cuando no hay imaginación, cuando artistas como Ingres o Courbet se atan a los modelos o a la realidad y el cuadro resultante *“tombe avec une vitesse proportionnée à sa pesanteur [...] va inévitablement se briser sur la surface de la planète”* (p. 271), comparación similar a la usada por Cézanne, quien se refirió a una pintura cuyos planos se desmoronan: “Esto no va, *todos los planos caen unos sobre otros* (carta a Émile Bernard, 24 de octubre de 1905, citada por Deleuze, 2007, p. 31).

El color se encuentra en el centro mismo de la propuesta baudelaireana de crítica de la representación, por el modo en que éste interactúa con la imaginación. Según Baudelaire, el color tiene la capacidad de despertar resonancias vibratorias en el espectador, y si un cuadro es como un mundo, señala, entonces *“une conception, devenue composition, a besoin de se mouvoir dans un milieu coloré qui lui soit particulier”* (2010, p. 373). Sólo entonces, si se cumple esta condición, el color *“pense par elle-même, indépendamment des objets qu’elle habille”* (2010, p. 278).

Como veremos en los siguientes capítulos, son éstas las asociaciones modernas en torno al color que encuentran en los escritos de Baudelaire un vehículo para su difusión incluso más allá del continente europeo, hasta alcanzar a las páginas de los críticos de arte argentinos que vieron en el poeta francés un referente para encauzar su propia práctica profesional.

³³ Véase los ya mencionados A. L. Gabrielsoni (2006), “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la modernidad”, apartado VII, “El desquite de la pintura”; y J. Gage (1993), *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, capítulo nueve.



Figura 9. Eugène Delacroix. *Madeleine dans le désert*, óleo sobre lienzo, 55,5 x 45 cm., 1845, Musée National Eugène Delacroix, París.



Figura 10. Eugène Delacroix. *Dernières paroles de l'empereur Marc Aurèle*, óleo sobre lienzo, 260 x 336,5 cm., 1844, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

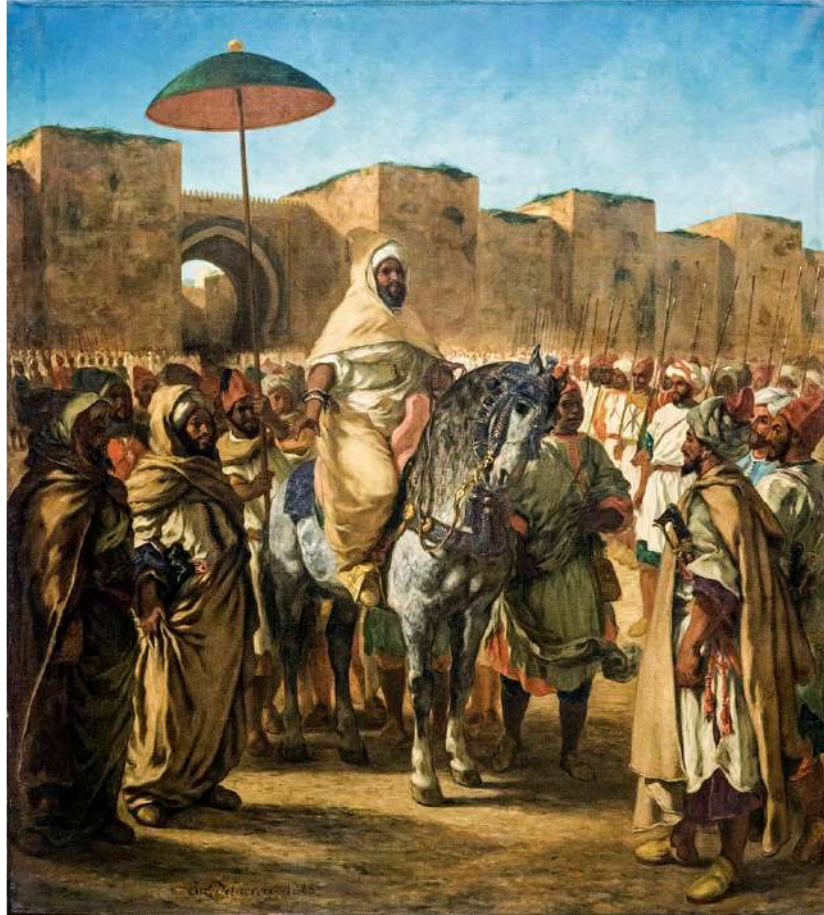


Figura 11. Eugène Delacroix, *Le Sultan du Maroc*, óleo sobre lienzo, 377 x 340 cm., 1845, Musée des Augustins, Toulouse.

CAPÍTULO 3: IMAGINARIOS SOBRE PARÍS Y EL ARTE FRANCÉS EN ARGENTINA

*Le cœur content, je suis monté sur la montagne
D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,
Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, baigne,
[...]*

*Je t'aime, ô capitale infâme ! Courtisanes
Et bandits, tels souvent vous offrez des plaisirs
Que ne comprennent pas les vulgaires profanes.*

Charles Baudelaire (1869), "Épilogue", *Petits Poèmes en prose*, p. 151.

Si bien el objetivo principal de esta tesis es examinar el proceso de recepción textual que llevaron a cabo escritores de Argentina, dicho proceso reclama ser situado en un tiempo y un espacio que permitan reconstruir el horizonte de expectativas que portaban estos autores. El hecho de que estemos hablando de escritores latinoamericanos que leyeron y luego, de diversas formas, reescribieron las palabras de un escritor francés, configura un territorio de dimensiones tan extensas como las que separan a París de Buenos Aires, cuya recreación conlleva también recrear las representaciones de las que ese espacio fue objeto en el imaginario de cierta época.

Adelantamos ahora que, las representaciones de la modernidad y la vida urbana que serán examinadas en las siguientes páginas, continuarán resonando en los desarrollos del capítulo 5 de esta tesis, en el que atenderemos a las modalidades de representación de la

mujer y de la prostituta que pusieron en juego, por un lado, Charles Baudelaire, y por otro lado, el artista plástico argentino Lino Enea Spilimbergo, a raíz de una edición ilustrada de *Les Fleurs du mal*.

Según lo antedicho, el tema por el que deriva este capítulo es el de los imaginarios sobre una ciudad, París, y nos situamos en un arco temporal de su historia muy particular, que va desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando vivía allí Charles Baudelaire y los cambios económicos y sociales modificaron lo que quedaba de la apariencia medieval y aristocrática de la urbe, hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando los argentinos viajaban a la supuesta meca de la cultura, que ya se parecía a la metrópolis que conocemos hoy.

Sin embargo, ahora no queremos poner el acento en la ciudad misma, en su historia, sino en las interpretaciones que hicieron de ella los escritores y los artistas. Por un lado, aquellas referencias que el propio Baudelaire realizó sobre la ciudad que habitaba, convirtiéndola en una metáfora poética intensa. Por otro lado, consideramos que, al momento de evaluar cómo los críticos locales recepcionaron la obra de Baudelaire, un elemento importante del horizonte de expectativas con que contaban los autores estaba constituido por las ideas que los argentinos asociaban a la capital francesa y el modo en que éstas eran utilizadas para intervenir en nuestro medio, principalmente, como manera de legitimar las transformaciones impulsadas desde el arte moderno.

Por eso, es indispensable recuperar de diversas fuentes (críticas de arte, revistas de vanguardia, publicaciones y pinturas) las referencias presentes a la ciudad real que permiten reconstruir la ciudad imaginada desde y por los argentinos, porque, si las ciudades están hechas para ser recorridas, habitadas, compartidas, es a partir de esas vivencias que se generan imágenes y relatos que constituyen el imaginario colectivo sobre la misma urbe.

En función de lo anterior y en paralelo a los documentos consultados que constituyen el corpus textual de crítica de arte de nuestra investigación, destacan también algunas compilaciones, como la realizada por Laura Malosetti Costa (2008), *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, que reúne documentos, cartas y notas de un primer período, el de los artistas y escritores viajeros durante la *Belle Époque*. También aporta significativamente a este tema la recopilación hecha por Jorge Fondebrider (2010), *La París de los argentinos*, centrada específicamente en la capital de Francia, país que el autor considera que funciona como una más entre otras tradiciones argentinas. Esta colección aglutina textos de personalidades de diversos

ámbitos y abarca un arco temporal amplio, por lo que excede los temas que nos competen; pero, por lo mismo, nos brindó un contexto más amplio en donde leer textos que seleccionamos en función de nuestros intereses. Lo mismo podemos decir de la selección de textos reunidos por Patricia Artundo (2004a) sobre *El arte francés en la Argentina. 1890-1950*, con un prólogo de María Isabel Baldasarre, que completan el panorama con aspectos relativos a la recepción de las artes plásticas francesas en nuestro país. Estamos en condiciones de afirmar que la misma estuvo seguramente condicionada tanto por los imaginarios parisinos que analizaremos aquí como por la recepción de la crítica de arte francesa, objeto de nuestras exploraciones en el capítulo subsiguiente.

Pensemos ahora que, en un único espacio pueden coexistir ciudades visibles y otras invisibles, ciudades inventadas, pero no menos tangibles o influyentes. Como reflexiona Italo Calvino (2013), las “ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque [...] trueques de palabras, de deseos, de recuerdos” (p. 15). En torno a París tuvieron lugar esos intercambios entre los deseos argentinos y las memorias parisinas, por eso es válido preguntarse qué ciudad fue París para los argentinos y tratar de reconstruirla a partir de sus relatos.

Al respecto, existe una serie de investigaciones que buscaron establecer los mecanismos a través de los que París logró imponerse como modelo y centro de cultura, una situación que continuará hasta que, entre la posguerra y los años 60, Nueva York la desplace de ese lugar. Por ejemplo, un libro ya clásico de Pascale Casanova (2001), *La República mundial de las Letras*, historiza la conformación de una historia de la literatura mundial, en la que los franceses adoptaron el rol de capital de la cultura y portadora de supuestos valores universales. La fuerza de este imaginario radicó en que los propios escritores, franceses o extranjeros, salvo raras excepciones, lo aceptaran como tal y reprodujeran los mecanismos necesarios para su difusión y aceptación. Algo parecido analiza Denis Rolland (2011 [2000]), en su libro *La Crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*. Pero dicha crisis no sucederá hasta bien entrado el siglo XX, mientras que durante los años que nos competen, las élites culturales y políticas latinoamericanas reforzaron la imagen de Francia como modelo, viéndola a través de los estereotipos que portaban consigo: los de una nación de valores democráticos y republicanos, heredados de la Revolución Francesa; una nación portadora del racionalismo de la Ilustración y cuna de la cultura más elevada tanto en las letras y la música como en las artes plásticas.

Precisamente ese ámbito, el de la cultura francesa, estará asociado progresivamente

cada vez más al calificativo de moderno. París, fue capital de la modernidad según David Harvey (2003), una modernidad que se materializa en sus calles a partir de 1848 y parece tener la capacidad de trasladar ese atributo a las producciones que alberga.

3.1. La ciudad que habitó Baudelaire

*Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en pleine jour raccroche le passant !
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant.*
Charles Baudelaire (2011), “Les Sept vieillards”, p. 233.

No se puede negar la deuda que los intérpretes de la urbanidad moderna mantienen con Baudelaire, especialmente con su particular y contradictoria apropiación del París del Segundo Imperio de Napoleón III, que contribuyó enormemente a dejar patente la “íntima unidad del ser moderno y del entorno moderno” (Berman, 1989, p. 129).³⁴

Esa deuda con Baudelaire comenzó a saldarse a través de Walter Benjamin, que como ya vimos, fue el primero en ver en sus escritos con más profundidad que otros críticos y lectores precedentes. En lo que respecta a su interpretación de la modernidad y el sujeto moderno, Benjamin puede ser considerado continuador de Georg Simmel y se ha afirmado que sus ensayos referidos al poeta francés convirtieron, tanto a Benjamin como a

³⁴ Véase sobre las implicancias de la urbanidad moderna y sobre la conciencia baudelaireana de las transformaciones acontecidas durante el siglo XIX, M. Augé (1992). *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil; M. Berman (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI; R. Caillois (1998). París, mito moderno. En *El mito y el hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 166-190; S. Carpenter (2006). Entre rue et boulevard: les chemins de l'allégorie chez Baudelaire. *Romantisme*, (4) 134, pp. 55-65; D. Frisby (1986). *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: MIT Press; A. Giddens (2002 [1990]). *Consecuencias de la modernidad*. Madrid: Alianza; D. Harvey (2003). *Paris, Capital of Modernity*. Londres y Nueva York: Routledge; H. Hazel Hahn (2006). Du Flâneur au consommateur: Spectacle et consommation sur les Grands Boulevards, 1840-1914. *Romantisme*, (4) 134, pp. 67-78; L. Katsaros (2012). *New York-Paris. Whitman, Baudelaire and the Hybrid City*. Michigan: University of Michigan; H. Lefebvre (1952). *Introduction à la modernité*. París: Minuit; H. Lefebvre (1969). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península; H. Lefebvre (1970). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza; S. M. Low (1996). The Anthropology of Cities: Imagining and Theorizing the City. *Annual Review of Anthropology* 25, pp. 383-409; L. Mumford (1938). *The Culture of the Cities*. Nueva York: Harcourt, Brace & World; Ch. Rearick (2006). La Mémoire des Grands Boulevards du XIXe siècle. *Romantisme*, (4) 134, pp. 79-90; R. Sennett (1970). *The Uses of Disorder: Personal Identity and City Life*. Nueva York: Knopf; W. C. Sharpe (1990). *Unreal Cities: Urban Figuration in Wordsworth, Baudelaire, Whitman, Eliot, and Williams*. Baltimore: Johns Hopkins University Press; P. Wagner (1994). *A Sociology of Modernity. Liberty and Discipline*. Londres: Routledge.

Baudelaire, en “un papel tornasol particularmente sensible para ponderar las transformaciones enormes de la cultura urbana” (Ballent, Gorelik y Silvestri, 1993, p. 20). El filósofo alemán supo detectar en Baudelaire un hito importante de la mentalidad urbana moderna, incluso contemplando las contradicciones que alberga con respecto a su propia época, ya que “los grandes poetas, sin excepción, ejercen su arte combinatoria en un mundo que vendrá después de ellos; así, las calles parisinas de los poemas de Baudelaire [...] no empezaron a existir antes de 1900” (Benjamin, 1987, p. 19-20). Más allá de esta postergada concreción de muchas de las características de la ciudad que Baudelaire creó y habitó con sus palabras, como ha señalado Andreas Huyssen (2006), el fracaso simbólico de la Revolución de 1848 en Francia terminó de fracturar diferentes contradicciones existentes en el interior de la sociedad francesa, dándole su forma típicamente moderna a las relaciones entre lo alto y lo bajo, consolidando así la mercantilización de todos los ámbitos de la sociedad: desde el trabajo a la cultura, desde el tiempo al espacio, así como la mismísima industrialización, inclusive, del propio cuerpo humano. Según Huyssen, fenómenos típicamente modernos como el desarrollo de los ferrocarriles, la fotografía, los bulevares, las escuelas, las fábricas, las Exposiciones Universales, fueron “síntomas de una relación cambiante entre el cuerpo humano y el mundo de los objetos que lo rodea y del cual es parte” (p. 45), que dejaron, además, sus huellas en las artes, y entre ellas, la poesía de Baudelaire fue un caso muy claro.

Marshall Berman (1989), al analizar la obra de Baudelaire, identifica dos grupos de imágenes sobre la ciudad. Por un lado, “sus elogios líricos de la vida moderna que crearon unos modos de pastoral característicamente modernos; [por otro lado] sus vehementes denuncias de la modernidad, que generaron formas modernas de contrapastoral” (p. 132). Con respecto a estos síntomas de nuevas relaciones mundanas, podemos recuperar de las obras de Baudelaire múltiples ejemplos, como el caso del poema “À une passante”, que refiere una mujer anónima, cuya presencia fugaz ante el poeta, en el contexto de una *rue assourdissante* [calle ensordecedora], deja abierta la posibilidad de un amor ideal que se esfuma. También es emblemático el caso de “Le cygne” (dedicado a Víctor Hugo), en el que Baudelaire se lamenta nostálgico: “*Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N’a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie*” (2011, p. 231). Vemos aquí una de las recurrentes contradicciones y ambigüedades del poeta, quien por un lado se regocija en la nueva cara de París, y por el otro sigue anhelando un modo de vivir que ha pasado a ser historia.

Esa ambivalencia, en realidad, crea entre el poeta y las nuevas ciudades una comunión más profunda que la que hubiera logrado con una postura unívoca, ya que, como señaló Benjamin (1987), la naturaleza de esa urbe es la de la contradicción: “con la ciudad ocurre lo mismo que con todas las cosas sometidas a un proceso irresistible de mezcla y contaminación: pierden su expresión esencial y lo ambiguo pasa a ocupar en ellas el lugar de lo auténtico” (p. 34).

El proceso de transformación del que fue objeto la ciudad durante los procesos modernizadores tiene, en el caso de París, un modo de ser exagerado. Esto se debió al plan de renovación urbanística que tuvo lugar a partir de 1850, de la mano del Barón Georges Eugène Haussmann, que consistió en derribar barrios completos, desalojar familias de sus viviendas y, en su lugar, abrir anchos bulevares que conectarán los diferentes puntos de la ciudad.³⁵ Estas nuevas calles, “como las arterias de un nuevo sistema circulatorio urbano” (Berman, 1989, p. 149), insuflaron de un ajeteo moderno a París, tanto en el momento de su construcción, como luego de las inauguraciones, pero también acentuaron las contradicciones y pusieron en contacto realidades que antes permanecían distantes: la nueva burguesía industrial, enormemente enriquecida; la aristocracia, arribando a su decadencia social; y la masa de los excluidos, obreros y campesinos recién llegados a la ciudad, cuya voz excepcionalmente se dejaba escuchar.

Además de los versos de *Les Fleurs du mal*, como el caso de los ejemplos anteriormente citados, también los poemas en prosa de *Le Spleen de Paris (Petits poèmes en prose)* redundan en imágenes de la ciudad moderna, en sus aspectos positivos, negativos y contradictorios. En el poema en prosa número XII, “Les Foules”, Baudelaire se regodea en la capacidad que tiene, como poeta, de estar a solas entre la gente, tomando un “baño de multitud”, que le sirve de fuente de vitalidad renovadora. Se trata, por supuesto, de una actitud muy propia de un artista que se autopercibía como *flâneur*, categoría que tiene como requisito, según lo estableció él mismo, “el gusto del disfraz y de la máscara, el odio del domicilio y la pasión del viaje”. Para él, multitud y soledad son “términos iguales y convertibles” (Baudelaire, 2014, p. 64).

³⁵ Véase M. Carmona (2000). *Haussmann*. París: Fayard; G. E. Haussmann (1893). *Mémoires du Baron Haussmann*. París: Victor-Havard; D. Jordan (1995). *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*. Nueva York: The Free Press; S. Kirkland (2020). *La Renaissance de Paris. Napoléon III, le baron Haussmann en quête d'une cité moderne*. París: St. Honoré; M. McAuliffe (2020). *Paris, City of Dreams: Napoleon III, Baron Haussmann, and the Creation of Paris*. Londres: Rowman & Littlefield; N. Papayanis (2004). *Planning Paris before Haussmann*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press; P. Toutain (1971). *Haussmann, artisan du Second Empire, créateur du Paris moderne*. París: Gründ.

Se sabe que la idea del “hombre en las muchedumbres” en torno a la que escribe Baudelaire no era en realidad creación original del poeta, quien la toma de un cuento de Edgar Allan Poe (“The Man of the Crowd”, “El hombre de la multitud”, 1840) en el cual el personaje central es un convaleciente que ve renovar su curiosidad y su atención cuando vuelve a la vida activa, luego de una larga enfermedad. Recuperado, siente que sus sentidos están más agudizados que los del resto de los hombres, vuelve a ver la vida con ojos inocentes como los de un niño. Baudelaire extrae de semejante personaje una serie de propiedades con las cuales imbuye a un hombre singular, único: el artista, que puede así diferenciarse de la maquinaria urbana y su muchedumbre eficiente, que día a día lleva adelante las tareas de la vida cotidiana.³⁶

Baudelaire retoma también este tema en su ensayo *Le Peintre de la vie moderne* (*El pintor de la vida moderna*, 1863). En el tercer apartado de esta publicación, que titula “L’Artiste, homme du monde, homme des foules et enfant” (“El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño”), al referirse a la persona y obra del “Sr. G.” (abreviatura para disimular al dibujante Constantin Guys), le asigna precisamente esa curiosidad como punto de partida de su genio. También señala que “*le nommerais volontiers un dandy*” (2010, p. 513). Es decir que, para Baudelaire, el verdadero pintor de la vida moderna es aquél que ama perderse anónimamente entre la gente, pero justamente porque se sabe distinto.

La foule est son domaine, comme l’air est celui de l’oiseau, comme l’eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c’est d’épouser la foule. [...] Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde. (Baudelaire, 2010, p. 513-514)

Esta vivencia, la de sentirse anónimo y único a un tiempo, la de dejarse fluir en medio de una masa que se mueve acelerada, como una máquina, la de percibirse como un ser peculiar capaz de encontrar belleza donde nadie la percibe, fue posible únicamente con la vida en las modernas capitales industrializadas y, particularmente, fue más frecuente en el París de los bulevares de Haussmann, que “abrió la totalidad de la ciudad, por primera

³⁶ Como veremos más adelante, este personaje creado y explorado por Poe y Baudelaire, será de gran interés para algunos de los críticos argentinos que recibieron los escritos sobre arte del francés. Algunos de ellos, encontrarán en el hombre de las muchedumbres un ideal de artista que les sirvió para analizar el caso de artistas locales, sobre todo el de Pedro Figari.

vez en su historia, a todos sus habitantes” (Berman, 1989, p. 150), creando las bases económicas y sociales para generar una inédita aglomeración de seres humanos.

Los ciudadanos empezaron a percibir el “poder incomparablemente apaciguador y estimulante” (Benjamin, 1987, p. 34) de las grandes urbes, aunque ese poder era solamente uno de los múltiples aspectos posibles de las mismas.

Al respecto, Georg Simmel ya había resaltado el desasosiego que también puede tener lugar en el seno de la ciudad:

[...] en la densísima muchedumbre de la gran ciudad [...] la cercanía y estrechez corporal hacen tanto más visible la distancia espiritual; evidentemente, el no sentirse en determinadas circunstancias en ninguna otra parte tan solo y abandonado como precisamente entre la muchedumbre *urbanita* es sólo el reverso de aquella libertad. (1986, p. 257)³⁷

Retomando los análisis benjaminianos sobre el París de Baudelaire, resaltan en ellos tres estructuras urbanas típicas del nuevo escenario moderno, que Benjamin identifica y analiza en relación con el poeta francés. Nos referimos a las configuraciones representadas por el bulevar, el pasaje y el bazar.

De la creación de los bulevares ya mencionamos su origen, pero lo relevante es que el literato, el artista, el *flâneur*, serán quienes se los apropien. La bohemia parisina obtuvo con los bulevares una vidriera donde exhibir sus horas de ocio ante los demás, haciendo gala de su contramarcha ante el avasallante progreso. Según Benjamin, “La asimilación del literato a la sociedad en la que se hallaba ocurría en el bulevar” (2012, p. 88). El poeta, fascinado con los nuevos cafés, deslumbrado por el efervescente bullicio, por la conjunción de anonimato y exhibición, se suma al fenómeno de los caóticos bulevares. Pero, después del contacto cercano con diferentes clases sociales que tiene lugar en las calles, no volverá

³⁷ Véase los ensayos de Simmel, (1923 [1918]), *El conflicto de la cultura moderna*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba; (1939 [1908]) *Sociología. Estudios sobre las formas de socialización*. Buenos Aires: Espasa Calpe; (1986 [1903]) *Las grandes urbes y la vida del espíritu*. En: *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península; y trabajos críticos tales como: Berlan, A. (2012). *La Fabrique des derniers hommes. Retour sur le présent avec Tönnies, Simmel et Weber*. Paris: La Découverte; Colliot-Thélène, C. (2012). Individu et individualisme chez Georg Simmel, au prisme de Durkheim et de Weber. En *Sociologie et sociétés*, (XLIV) 2, pp. 207-233; Deroche-Gurcel, L. (1997). *Simmel et la modernité*. Paris: PUF; Frisby, D. (1986). *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*. Cambridge: MIT Press; Rammstedt, O. (1994). L'Étranger de Georg Simmel. En *Revue des Sciences sociales de la France de l'Est*, 2, pp. 146-153; Raphaël, F. (1986). L'Étranger et le paria dans l'oeuvre de Max Weber et de Georg Simmel. En: *Archives des sciences sociales des religions*, (61) 1, pp. 63-81; Wolff, K. (dir.) (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. Nueva York: The Free Press.

a ser el mismo. El encuentro entre el individuo aislado, es decir el poeta, y las fuerzas sociales abstractas de las que proviene el “hombre corriente”, provocarán la pérdida de la inocencia por parte del artista. “El consumidor de ambrosías y de quintaesencias” (Baudelaire, 2014, p. 162), ha perdido su aureola, su estatus sagrado, en medio del caos de la ciudad. Por otro lado, Baudelaire fue de los primeros en tomar conciencia de que podía salir beneficiado de esa situación, al poder redefinirse como artista desde una posición muy poco explotada hasta el momento.

[Los poetas de la modernidad] se harán más profunda y auténticamente poéticos al hacerse más parecidos a los hombres corrientes [...]. Esto hace al bulevar un símbolo perfecto de las contradicciones internas del capitalismo: la racionalidad de cada una de las unidades capitalistas individuales conduce a la irracionalidad anárquica del sistema social que reúne todas estas unidades. (Berman, 1989, p. 159-160)

La segunda estructura que resalta Benjamin por su importancia para la nueva metrópolis (y que se constituirá en modelo para su obra cúlmine nunca acabada, el *Passagen-Werk*, *El libro de los pasajes*), son los pasajes que, “como nueva invención del lujo industrial”, acaban agenciándose su lugar en la ciudad: “estos pasajes se convierten en una ciudad, en un mundo en miniatura” (2012, p. 99). El fenómeno de los pasajes consistió en la construcción de calles interiores, pasillos con techos vidriados, que comunicaban a un conjunto de comercios, fomentando el noctambulismo de los paseantes, quienes hacían un culto de ese “callejeo” ocioso, ocupado solamente en disfrutar la opulencia de esos rincones de la ciudad. Los pasajes comunican diferentes espacios, pero al mismo tiempo absorben al caminante dentro de su mundo, lo extraen del mecanismo productivo en el que el resto de la ciudad sigue ocupada.³⁸

Por último, la calle interior tuvo su refugio en el espacio cerrado de los bazares, la última comarca del *flâneur*. Estos comercios son un verdadero laberinto de mercancías y,

³⁸ Sobre los pasajes y Walter Benjamin, véase W. Benjamin (1999). *The Arcades Project*. Cambridge y Londres: The Belknap Press of Harvard University Press; S. Buck-Morss (1995 [1989]). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor; A. Gelley (2015). *Benjamin's Passages. Dreaming, Awakening*. Nueva York: Fordham University Press; R. Goebel (2016). *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Rochester, Nueva York: Camden House; M. Löwy (2002). *Walter Benjamin. Aviso de incendio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; H. Wisman (1986). *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Éditions du Cerf; B. Witte (dir.) (2007). *Topographies du Souvenir. “Le Livre des passages” de Walter Benjamin*. París: Presses Sorbonne Nouvelle.

como señala Benjamin, el poeta se deja extraviar en ese laberinto, abandonándose en la multitud de los paseantes, pero resulta asimilado a la mercancía que se expone para la venta. Estos bazares comparten la lógica de las Exposiciones Universales que tuvieron su auge por esos mismos años en que Baudelaire escribía.³⁹ Coinciden en la aglomeración, el coleccionismo de elementos exóticos, en las pretensiones de dar cuenta de la totalidad de las manifestaciones artísticas y técnicas del momento. En su comentario crítico sobre la Exposición Universal de 1855, Baudelaire se pregunta: “*que ferait, que dirait un Winckelmann moderne [...] en face d’un produit chinois, produit étrange, bizarre, contourné dans sa forme, intense par sa couleur, et quelquefois délicat jusqu’à l’évanouissement ?*” (2010, p. 254). Y, más allá de la previsible reacción negativa del historiador del arte clásico, Baudelaire, habitante cosmopolita de los bazares de su época, identifica a esa pieza como una muestra de belleza universal.

Carl Mitcham (1989) ha tomado como punto de partida las categorías de la principal obra de Martin Heidegger, *El ser y el tiempo* (también traducida como *Ser y Tiempo*) para analizar la condición de ser humano como un ser-en-el mundo, un mundo que manifiesta su mundanidad “a través de lazos técnicos, que revelan una red de equipos y artefactos a-mano para la manipulación, y otros seres humanos igualmente ligados” (p. 13). Es factible ubicar al poeta y crítico de arte de forma clara dentro de este modo de ser-con la tecnología que señala Mitcham, es decir, dentro de la ambigüedad o desasosiego románticos, que sucede tanto al optimismo tecnológico propio del Renacimiento y la Ilustración como al escepticismo propio de la Antigüedad. Baudelaire comparte con otros sujetos de su época la percepción de que “la industrialización [...] socava los afectos – es decir, el sentimiento y la emoción, a niveles tanto individuales como sociales” (Mitcham, 1989, p. 23).

Podemos pensar a las ciudades modernas como mundos constituidos a partir de los desarrollos tecnológicos que implican los procesos de modernización, universos

³⁹ Sobre las Exposiciones Universales, véase S. Ageorges (2006). *Sur les traces des expositions universelles: Paris, 1855-1937: À la recherche des pavillons et des monuments oubliés*. Paris: Parigramme; L. Aimone y C. Olmo (1993). *Les Expositions Universelles 1851-1900*. París: Belin; J. Blanco García (2007). *Historia de las exposiciones internacionales. (Londres 1851- Zaragoza 1908)*. Zaragoza: Delsan; Ph. Bouin y Ch.-Ph. Chanut (1980). *Histoire Française des foires et des expositions universelles*. París: Nesle/Baudouin; J.-L. Cabanès y V. Laisney, V. (2015). *L’Année 1855: la littérature à l’âge de l’Exposition universelle*. Paris: Classiques Garnier; J. E. Findling y D. P. Kimberly (eds.) (1990). *Historical Dictionary of World’s Fair and Expositions, 1851-1988*. Nueva York: Greenwood Press; S. Giedion (2009 [1941]). *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Reverté; P. Greenhalgh (1988). *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World’s Fairs, 1851-1939*. Manchester University Press; P. Ory (1982). *Les Expositions universelles de Paris: panorama raisonné, avec des aperçus nouveaux et des illustrations par les meilleurs auteurs*. Paris: Ramsay.

constituidos por lazos técnicos pero, recíprocamente, por los entramados sociales sin los cuales nunca hubieran sido posibles dichos desarrollos.⁴⁰ Claudia Kozak (2009) recupera al respecto el concepto de “ciudad-artefacto”. Con estos dos términos yuxtapuestos, caracteriza de forma peculiar el modo de habitar en las ciudades modernas, que parecen cobrar una vida propia, accionar como un mecanismo autónomo, repetitivo, pero “muchas veces descompuesto” y con fracturas que dejan ver “lo irreconciliado” todavía presente, pero en tensión.

Si bien por un lado, Baudelaire se permite admirar los avances de la ciudad moderna, que implicaban la negación de las antiguas tradiciones anquilosadas, por el otro lado, anhela un estado anterior, en el que la vida de los hombres no se encontraba corrompida por los males de la modernidad tecnológica. Pero Baudelaire sabe que lucha en contra de la corriente, que lo que predomina es la *gran locura industrial*, y que ésta arrastrará con su impulso a toda la vida artística de París.

3. 2. Imaginarios parisinos para impulsar lo moderno

¡París! Cada cual lo sentía según sus entrañas. Ciudad ligera, ciudad profunda, ciudad detestable, ciudad adorada.

Cada cual tenía su París, aun aquellos que no lo conocían sino por relatos, por fotografías, por lecturas.

Enrique Larreta, fragmento de *Tiempos iluminados* (1939),
compilado en Fondebrider, 2010, p. 135.

Igual de ambivalentes en su relación con la ciudad fueron los imaginarios parisinos reproducidos por los escritores y artistas argentinos. Resultan reconocibles dos momentos en las relaciones entre los artistas locales y la capital francesa. El primero, a finales del siglo XIX, es el momento de la construcción de París como modelo, cuando se produjo un corrimiento en el interés por las capitales europeas, desplazándose progresivamente tanto

⁴⁰ Véase A. Ballent, A. Gorelik y G. Silvestri (abril 1993). Las metrópolis de Benjamin. *Punto de Vista* 45; D. Frisby (2007). *Paisajes urbanos de la modernidad. Exploraciones críticas*. Bernal: UNQUI; A. Gorelik (agosto-septiembre 2003) Lo moderno en debate: ciudad, modernidad, modernización. *Punto de Vista*; P. Hall (1996). *Ciudades del mañana. Historia del planeamiento urbano en el siglo XX*. Barcelona: Ediciones del Serbal; L. Mumford (1959). *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé; J. L. Romero (2009). *La ciudad occidental*. Buenos Aires: Siglo XX; R. Williams (2011). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.

desde las principales ciudades italianas (Roma, Florencia) que se consideraban guardianas de la herencia del arte clásico y renacentista, como de las ciudades españolas (atrayerentes por el idioma y tradiciones comunes con nuestro país), hacia una innovadora curiosidad por París.

El nuevo imaginario simbólico parisino se divulgó en el medio local a través de diversas producciones textuales o visuales y en él predomina la fascinación por la combinación de tradición y modernidad artística que ofrecía la ciudad, pero la polarización antes mencionada entre pastorales y contra pastorales, entre una lírica de la ciudad utópica y de la ciudad infernal que Berman (1989) analizó en Baudelaire, se repetirá en los lazos de los argentinos con París, donde encontraremos rasgos similares de contradicción.

Esto se verá especialmente en el segundo momento de los imaginarios parisinos, que tendrá lugar desde la década de 1920, cuando Buenos Aires ha crecido como metrópolis moderna y el contraste con Francia no es tan marcado como antes. París es valorada como lugar de encuentro cosmopolita, pero se hace patente la necesidad de apropiarse de forma reflexiva de las influencias que ofrece. Así, paradójicamente, tanto para los artistas como para los escritores, el viaje a Francia los impulsará a reencontrarse con la identidad nacional y les dará la posibilidad de atribuirle nuevos sentidos. También aparecerán algunas reflexiones sobre las duras condiciones de la vida en la gran metrópolis, mostrando la otra cara de la vida bohemia.

La capital francesa configuró sus relaciones con el mundo a partir de un modelo imperialista según el cual París irradiaba sobre el resto de las ciudades su capital cultural universal, situación en la que Pierre Bourdieu (2006 [1992]) detecta una paradoja: “ser francés es sentirse en derecho de universalizar su interés particular, ese interés nacional que tiene por particularidad el ser universal” (p. 155).⁴¹ Al respecto, Denis Rolland (2011) considera necesario complejizar el concepto mismo de modelo, ya que conlleva “*distinguer*

⁴¹ Acerca de los procesos de legitimación de dicho imaginario de la cultura francesa como sinónimo de cultura universal, las derivas del mismo a lo largo de los años y su influencia en la literatura y la cultura latinoamericanas, véase P. Blanchard y S. Lemaire (2003). *Culture colonial: La France conquise par son empire, 1871-1931*. Paris: Éditions Autrement; P. Casanova (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama; J. Clifford (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University Press; D. Damrosch (2003). *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press; J. Ramos, J. (2003 [1989]). *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. México: FCE; D. Rolland (2011 [2000]). *La Crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*. Paris: L'Harmattan; D. Rolland (2011). *L'Amérique latine et la France : acteurs et réseaux d'une relation culturelle*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes; J. L. Romero (2010). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno; M. Siskind (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press. Edición en español: (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica; T. Todorov (2014). *La conquista de América: El problema del otro*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno

dans la 'présence' française entre le regard, l'imitation, l'adoption, la modification, puis d'examiner qui porte ce regard, à quel moment et pourquoi [...] constater l'existence d'un modèle, c'est aussi percevoir les modifications apportées aux éléments extérieurs adoptés" (pp. 10-11). También Casanova (2001) ha puesto en evidencia la construcción de una imagen de París a partir de diversas asociaciones (algunas antitéticas) que le permitieron legitimarse. La ciudad representa y simboliza la Revolución, la modernidad política, la tolerancia hacia los extranjeros, pero “es también la capital de las letras, de las artes, del lujo y de la moda [...] ciudad idealizada donde puede proclamarse la libertad artística” (p. 40). Desde Argentina, artistas y escritores contribuyeron al sostenimiento de estos imaginarios generados por la metrópolis, y repetían “el estribillo inagotable de la unicidad y la universalidad de París” (p. 44), quizás porque, como señaló Bourdieu, los “intereses ligados a la lucha por la hegemonía cultural en el espacio nacional pueden inducir a ciertos nacionales a hacerse cómplices del imperialismo cultural del extranjero” (2006 [1992], p. 157).

Durante sus estadias en París, artistas de la Generación del 80 —*Los primeros modernos* argentinos, según Laura Malosetti Costa (2007)—, como Eduardo Schiaffino o Eduardo Sívori, relataron sus experiencias en los periódicos argentinos.⁴² Schiaffino, precisamente, transmitió la impresión que le causó la visita al museo del Louvre en 1884 con estas palabras:

El Museo del Louvre, cuyo solo nombre evoca en mi recuerdo sonoridades extrañas, dilata a la vista de la mente perspectivas de salones; en sus muros pululan los seres creados por el hombre a su imagen y semejanza [...] con todo el movimiento, la expresión y el relieve de la vida; el Louvre es el modelo de las modernas catacumbas, en las que el pueblo de la idea conserva durante siglos a sus muertos-inmortales, embalsamados por el genio. (Malosetti Costa, 2008, p. 102)

⁴² Sobre los artistas de la generación del 80, véase R. F., Giusti (1954). *La cultura porteña a fines del siglo XIX. Vida y empresas del Ateneo*. En *Momentos y aspectos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Raigal, pp. 53-89; L. Malosetti Costa, (1999) *Las artes plásticas entre el ochenta y el Centenario*. En J. E. Burucúa (dir.), *Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana; L. Malosetti Costa (1999). *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*. Buenos Aires: Fundación para la Investigación del Arte Argentino; L. Malosetti Costa (2007 [2001]). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica; E. Schiaffino (1933). *La pintura y la escultura en Argentina, 1783-1894*. Buenos Aires: Le Livre Libre; E. Schiaffino (1982). *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.

Podemos observar que el museo le generaba a Schiaffino sensaciones encontradas de vida y muerte, de modernidad y tradición, pero termina por primar el elogio de la gran enciclopedia artística, que le permitía admirar ejemplos de la historia del arte que a Argentina llegaban sólo en láminas deslucidas.

Precisamente, del recorrido por las compilaciones de crónicas de los viajeros argentinos y latinoamericanos por Europa, salta a la vista que la visita al Louvre es uno de los tópicos repetidos en las crónicas parisinas.⁴³ Por ejemplo, Miguel Cané lo incluyó como un capítulo de sus recuerdos de viaje que publicó en 1884, donde rememora el recorrido por el museo, el encuentro con la Gioconda, con Rubens o *La balsa de la Medusa*, y recomienda: “Nadie te apura; gozarás más confundiendo voluptuosamente tus ojos en sus líneas y color, que en la frenética y bulliciosa carrera que te impone el guía de una sala a otra” (Fondebrider, 2010, p. 80).

Un par de artículos para *El Diario* de 1883 llevan la firma de Sívori, en ellos analizó las obras murales de Eugène Delacroix y Puvis de Chavannes, también nos muestran a París como si se tratara de un gran museo o academia, pero, como analiza Laura Malosetti Costa el pintor argentino deja entrever que su intención es “vincular permanentemente [...] la pretensión de una modernidad cosmopolita con un interés y un sentimiento francamente nacionalistas” (2007, p. 203). Por eso, Sívori concluye: “¡Qué bien vendrían unos frescos así en la Catedral de nuestra tierra!” (Malosetti Costa, 2008, p. 78).

Hacia fines del siglo XIX, París hacía gala de su moderna urbanización, lograda a través de los bulevares proyectados por Haussmann y Napoleón III que, como ya hemos mencionado, iluminaron nuevas zonas de la ciudad, tanto metafóricamente (por la claridad de la perspectiva que abría la traza) como literalmente (primero con luces a gas, luego con electricidad). Sin embargo, entre los artistas argentinos encontramos pocas obras que reflejen estos cambios. De Schiaffino, nos ha llegado una brumosa vista de un *Boulevard de París* (1888, Figura 12) y una acuarela sobre los *Funerales de Víctor Hugo* (1885, Figura 13), que se concentraron en torno al Arco de Triunfo, haciendo coincidir en el monumento el simbolismo del movimiento romántico y de la Revolución.

⁴³ Véase P. Hamon (2019). Écrire le Louvre. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, (119) 3, pp. 523-532.



Figura 12. Eduardo Schiaffino. *Boulevard de Paris*, pastel sobre tela, 47,5 x 29,5 cm. 1888, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.

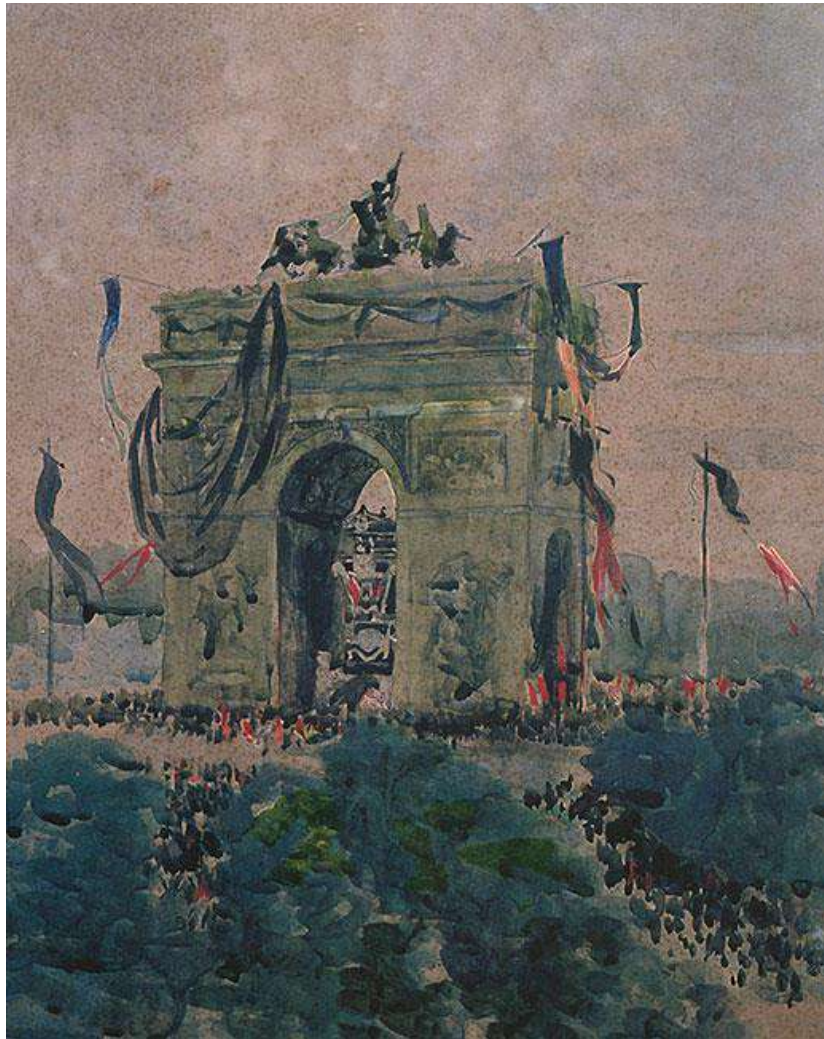


Figura 13. Eduardo Schiaffino. *Funerales de Víctor Hugo*, acuarela sobre papel, 41,5 x 33,2 cm., 1885, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Otro de los imaginarios asociados a París es el de la vida bohemia, en este caso, una contrapastoral que alimenta relatos sobre la miseria y la excentricidad. En un artículo de 1882 dedicado al pintor Graciano Mendilaharzu, Carlos Gutiérrez afirmaba: “Hay algo que nosotros conocemos mucho aunque no lo hayamos visto jamás: la bohemia francesa [...] La vida francesa es universal” (Malosetti Costa, 2008, p. 59), y esta universalidad se la atribuye a la difusión de sus características a través de los escritores que la pintaron vívidamente, como Henry Murger u Honoré de Balzac.

En ese tipo de ambiente vivía Mendilaharzu, “abandonado por el Gobierno y muchas veces poco socorrido por su familia” (Malosetti Costa, 2008, p. 64). Si bien París podía otorgarles posibilidades de reconocimiento a los artistas, también podía, como analizó Gutiérrez, brindarles la “conclusión espantosa que es el mayor mal de la tierra: el saber a los 20 años que no hay *más* que esperar del mundo... que el bien no existe” (Malosetti Costa, 2008, p. 60). El enfrentamiento con el complejo mundo del arte parisino y la indiferencia del público una vez de vuelta en nuestro país, podían ser desafíos duros o imposibles de superar, y ese fue el caso de Mendilaharzu.

Beatriz Colombi (2004), en su libro *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, indica que “París no fue una superficie uniforme sino un espacio plagado de espejismos, simulacros y expectativas negadas a sus visitantes” (p. 188). Con su doble cara de ciudad de la libertad y de ciudad del fracaso, podemos ver en la “historia del artista suicida” protagonizada por Mendilaharzu (que termina así sus años en Argentina, luego de una internación psiquiátrica), un fenómeno paralelo al del “escritor suicida”, ejemplificado en Colombi por Augusto de Armas.

Un visitante argentino con gran sensibilidad social como fue Manuel Ugarte, afirma en sus *Paisajes parisienses* (1901) que “los paisajes de Paris son contradictorios” (Fondebrider, 2010, p. 104); cuenta las penurias de aquellos que están sumergidos en la vida bohemia, como “un pintor que trabaja quince días al año y come cada cuarenta y ocho horas” (p. 103), o directamente en la pobreza, como los “hombres pálidos y mal vestidos, que corren detrás de los carruajes, a riesgo de perece entre las ruedas [...] para ofrecer un ramo de flores y pedir una limosna” (p. 104).

Además de los artistas de la Generación del 80 (y vinculado a ellos), Rubén Darío fue sin lugar a dudas el agente más importante en cuanto a la creación y difusión de los imaginarios sobre París en nuestro medio.⁴⁴ Sus múltiples lazos con Argentina incluyen

⁴⁴ Véase P. L. Barcia (1968). Rubén Darío en la Argentina. En *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata; R. Caresani (2015). *El arte de la*

una estadía en Buenos Aires entre 1893 y 1898, en la que participó de la agrupación El Ateneo, además de colaboraciones para periódicos como *La Nación* y *La Prensa*.⁴⁵ Durante su vida, Darío realizó varios viajes a París y la ciudad fue tema de muchos de sus textos.⁴⁶ Principalmente desde las páginas de *La Nación*, contribuyó para que la metrópolis encarnara un mito, era para él la “diosa tutelar”, por lo que recomendaba a los artistas y escritores “hacer una larga peregrinación a la ciudad Santa del Arte”, para bañarse de la “savia y luz francesas”, para obtener las “lecciones refinadas de París”.⁴⁷

Mariano Siskind (2014), autor del libro *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*, analiza el modo en que Darío afirma sus vínculos con lo francés para reforzar su propia originalidad moderna. Hace gala de su francofilia, que nunca oculta y que algunos contemporáneos le recriminaron, porque para “*Darío, to be modern is to be French. He empties France of its particular French content and makes it the signifier of the universally modern: France as the name and exterior guise of a modernity that Darío wants Latin America to try out*” (Siskind, 2014, p. 214).

Entre los artículos de Darío publicados en *La Nación*, destaca la serie que comenta la Exposición Universal de 1900. En estas notas se suma a la vivencia de la gran ciudad la experiencia de una muestra masiva y espectacular, que convoca a visitantes de todo el mundo y pone de relieve el cosmopolitismo que prevalecía. Cuenta Darío que “la ola repetida de este mar humano ha invadido las calles de esa ciudad fantástica”, es la “invasión del mundo”, la “confusión de razas”, y ve esta mezcla como un signo positivo, una “cita fraterna de los pueblos todos [...] en el fin de un siglo que ha traído consigo todas las tristezas”.⁴⁸ Como vemos, el nicaragüense no escapa a esa complicidad inconsciente de

crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa. Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, pp. 137-183; E. Carilla (1967). *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. Madrid: Gredos; A. García Morales (2004). Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas). *Anales de Literatura Hispanoamericana* 33, pp. 103-173; S. Zanetti (coord.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba.

⁴⁵ Retomaremos en profundidad en el siguiente capítulo la figura de Darío en su rol de crítico de arte y específicamente en lo relativo a la recepción de la crítica baudelaireana y europea, pero aquí lo presentamos como constructor de un repertorio de ideas sobre París que son el sustrato sobre el que se realizó dicha labor de apropiación.

⁴⁶ Además de muchas de las crónicas que mencionaremos a continuación, Darío publicó series de artículos en periódicos argentinos bajo el título de “Artículos de París”; “Films de París”; “En París”; “A París”; así como una nota titulada “El deseo de París”, que apareció el 6 de octubre de 1912 en diario *La Nación* de Buenos Aires; también publicó en 1902, *La Caravana Pasa* (París: Garnier), con 31 crónicas escritas originalmente en París, y en 1907, *Parisiense* (Madrid: Fernando Fé), que compila otro conjunto de sus crónicas sobre París.

⁴⁷ Darío, R. (11 de noviembre de 1893). Páginas Literarias. Un escritor americano en París. La crítica artística. *La Nación*, p. 2. [En los casos de textos relevantes para nuestro corpus, mantendremos las referencias bibliográficas en notas al pie para poder dar más información sobre la fuente sin interrumpir la lectura].

⁴⁸ Darío, R. (23 de mayo de 1900). En París. Los comienzos de la Exposición. Psicología del visitante. *La Nación*, pp. 2-3.

algunos extranjeros señalada por Bourdieu (2006 [1992]), que favorecieron las pretensiones imperialistas francesas. Sin disimularlo, Darío afirma que “el ambiente de París, la luz de París, el espíritu de París, son inconquistables; y la ambición del hombre amarillo, del hombre rojo, del hombre negro, que vienen a París, es ser conquistados”. Pero si seguimos los análisis de Siskind (2014), este imaginario, aunque útil a los fines imperialistas franceses, también era funcional a los intereses modernizadores de los latinoamericanos.

En el paisaje parisino que Darío recrea para los lectores argentinos, uno de los fenómenos modernos que más lo impactan es la iluminación eléctrica, con la cual Buenos Aires aún no contaba y que en su prosa genera oraciones exaltadas, en las que curiosamente utiliza la noción de la fantasmagoría, que más tarde utilizará Benjamin para describir los efectos de la modernización en el ambiente de las grandes ciudades.⁴⁹ En el año 1900, comentaba Darío:

Por la noche, es una impresión fantasmagórica... miles de luces eléctricas que brotan de los vidrios de colores... la Electricidad, simbolizada en una hierática figura; aquí lo moderno de la conquista científica se junta a la antigua iconoplastia sagrada.

[...] una flora fantasmagórica que forman las lámparas eléctricas entre las ramas de los árboles; anchos girasoles de luz, floripondios de llamas policromas, rosas de ilusión en el jardín de un califa amigo de los genios.⁵⁰

Debido a esta imagen de París difundida en Argentina el arte moderno francés encontraría una recepción cada vez más positiva y Francia se convertiría en modelo de nación artística, en parte gracias a los estereotipos y lugares comunes que se repitieron también desde las páginas de algunas publicaciones de principios del siglo XX.

Para Francisco Soto y Calvo, por ejemplo, Francia es el “cerebro” de Europa, y Buenos Aires, “la hija predilecta de París”, este escritor argentino sostenía la identificación de Francia con el mundo clásico. En 1909 escribía:

⁴⁹ Sobre estas transformaciones en el paisaje urbano debidas a la técnica, véase G. Böhme (2012). *Invasive Technification: Critical Essays in the Philosophy of Technology*. Londres: Bloomsbury; J. Crary (2001). *Suspensions of Perceptions: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge: MIT Press; J. Crary (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press; Goble, M. (2010). *Beautiful Circuits: Modernism and the Mediated Life*. Nueva York: Columbia University Press.

⁵⁰ Darío, R. (18 junio 1900). La Exposición. La rue de Paris. *La Nación*, p. 3.

Francia (que parece renovar continuamente los esplendores de la Grecia del ciclo de Pericles), recoge la herencia, insostenible al parecer para las envejecidas hermanas; [...] dando aún pruebas de una inagotable juventud intelectual, nos prepara todavía un siglo XX, digno de ella y de sus hermanas latinas. (Artundo, 2004, p. 80)

El hecho de compartir con Francia una raíz cultural latina supuestamente beneficiaría a nuestros artistas, pero esto depende de ciertas condiciones, según Soto y Calvo:

Por lo mismo que Francia es buena consejera, los aconsejados tenemos, no el derecho, sí el deber, de reflexionar sobre sus consejos, y razonarlos, antes de ponerlos en práctica. De esto no puede resultar sino bien para los admiradores y para la admirada. (Artundo, 2004, p. 81)

Así, ante tanta exaltación del referente francés, aparece el reparo puesto sobre los artistas locales, de quienes dependerá aprender bien la lección de “esta colosal escuela”, esta “universidad mundial del arte moderno” (Artundo, 2004, p. 82). Por el momento, eran pocas las fisuras en el círculo de la reproducción de los imaginarios parisinos, y se mantenía el modelo de París como centro que beneficentemente irradiaba sus dones hacia la periferia.

Como ya dijimos, en el segundo momento del interés de los argentinos por París, los imaginarios aparecen modificados. Buenos Aires y la capital francesa son cada vez más parecidas en cuanto a su tamaño y modernidad. La principal diferencia que se mantiene reside en el movimiento artístico y literario que albergaba la ciudad francesa, mientras que en Argentina, éste era aún incipiente, restringido y bastante conservador. Raúl González Tuñón, en su poema “Escrito sobre una mesa de Montparnasse”, apuntaba: “Vengo de Buenos Aires, digo a mis amigos desconocidos / de Buenos Aires que es tres veces más grande que París / y tres veces más pequeña” (Ara, 1968, p. 31).

También se puede identificar un desplazamiento de los migrantes latinoamericanos entre dos barrios de París. Desde Montmartre y el Barrio Latino, el hábitat de la bohemia

artística se traslada progresivamente a Montparnasse.⁵¹ Este movimiento tiene razones económicas, aunque los artistas y escritores transformaron ese condicionante en un símbolo de la libertad: “en Montparnasse, se podía considerar a la pobreza como una broma, una extravagancia de ‘bohemos’”, puesto que se hace gala de una “pobreza elegante y libremente elegida” (Casanova, 2001, p. 49-50). Pero la mudanza de una zona a otra tuvo otras implicaciones en el imaginario. Montmartre había sido un barrio con sus *habitantes típicos*, entre los que se encontraban personalidades francesas finiseculares, a las que el artista viajero visitaba en un ritual iniciático. En el Montparnasse de entreguerras, por otro lado, tendrá un lugar protagónico la juventud; el cosmopolitismo de sus habitantes también estará más acentuado que en Montmartre, y las condiciones de pobreza son generalizadas. En Montparnasse a principios del siglo XX se vive una época de escasez, que contrasta con el enriquecimiento del Barrio Latino, donde los nuevos estudiantes tienen una posición económica elevada.

Más allá de estas transformaciones, en los recuerdos de Emilio Pettoruti⁵² todavía podemos apreciar la pervivencia de varias de las asociaciones típicas con que se liga a París, que le dejó la impresión de “un gran centro”, “una ciudad única en el mundo. ¿Por qué? Por reunirlo todo dentro de su foco, sitio de encuentro y de irradiación del pensamiento universal” (Pettoruti, 1968, p. 158). Esa universalidad que los parisinos se atribuyen, continúa reafirmada por los argentinos.

Por la misma época, muchos pintores argentinos se encontrarán en París, entre ellos Aquiles Badi y Antonio Berni, quienes se imbuyen del ambiente de la “Escuela de París”.⁵³

⁵¹ Véase V. Bugault (1996). *Paris-Montparnasse. A l'heure de l'art moderne, 1910-1940*. París: Terrail; J.-P. Crespelle (1976). *La Vie quotidienne a Montparnasse à la grande époque, 1905-1930*. París: Hachette; A. Martin-Fugier (2007). *La Vie d'artiste au XIXe siècle*. París: Hachette.

⁵² En relación a Pettoruti, véase A. Candiotti (1923). *Pettoruti*. Berlín, Buenos Aires: Internacional; C. Córdova Iturburu (1981). *Pettoruti*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes; M. Lorenzo Alcalá (2010). *Pettoruti crítico en Crítica*. Buenos Aires: Rizzo Patricia editora; J. Payró (1945). *Pettoruti*. Buenos Aires: Poseidón; E. Pettoruti (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar; D. Wechsler (1995). Buenos Aires, 1924: Trayectoria pública de la doble presentación de Emilio Pettoruti. En *VI Jornadas de teoría e historia de las artes: las artes entre lo público y lo privado*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Artes, pp. 231-240; D. Wechsler (1995). Las ideas estéticas en Buenos Aires: entre nacionalismo y cosmopolitismo (1910-1930). En Gutiérrez, R., Gutman, M. y Pérez Escolano, V. (comp.). *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura/Egondi Artes Gráficas, pp. 71-79.

⁵³ Para ampliar sobre la Escuela de París remitimos a (2004). *Escuela de París*. Catálogo. Buenos Aires: Pabellón de Bellas Artes, UCA; (2007). *André Lhote y los lenguajes de la modernidad*. Madrid-Bordeaux: Fundación MAPFRE; (30 noviembre de 2000–11 de marzo de 2001). *L'École de Paris, 1904-1929, la part de l'autre* (catálogo exposición). Museo de Arte Moderno de la ciudad de París; Babino, M. (Septiembre de 2007). *El grupo de París* [en línea]. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino, disponible en: http://www.cvaa.com.ar/02dossiers/grupo_paris/3_intro.php, consultado el 13/08/2015; Butler, H. (1966). *La pintura y mi tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana; Butler, H. (1983). *Butler. Conversaciones con María Esther Vázquez*. Buenos Aires: Gaglianone; López Anaya, J. (2005). *Arte argentino. Cuatro siglos de*

Según Giulio Carlo Argan, “más que internacional, la Escuela de París es cosmopolita. No se busca la unidad de lenguaje [...] todas las tendencias son admitidas si son ‘modernas’” (Babino, 2007). En una pintura de Aquiles Badi, *La partida* (1932, Figura 14), podemos ver una escena del ambiente fraterno y cosmopolita de esos años. Luego de su paso por París, Antonio Berni, recuerda que en las reuniones con los compatriotas, “Argentina y los sucesos de Argentina eran a menudo motivo de diálogo y comentario” (Babino, 2007). Esta percepción aparece plasmada en una de sus obras: *La Torre Eiffel en la Pampa* (1930, Figura 15). En esta tela, la torre es un símbolo pequeño, pero reconocible. La obra marca una excepción, ya que, en general, los artistas argentinos parecen haber evitado el simbolismo fácil de la referencia a la metrópolis a través de la Torre, a pesar de que, como analiza Roland Barthes (2001), desde el momento mismo en que se erigió, “la Torre se convirtió en París por metonimia”, y también desde entonces, produjo el fenómeno de la reproducción de su imagen y el sometimiento a diversas transformaciones, como “la *miniaturización* de la Torre [...] célebre ante todo por la marca de su altura” (p. 73-74). Este empequeñecimiento al que también Berni la somete, refuerza la idea que lo más significativo para él estaba en Argentina. La pampa que refiere el título de la obra es en realidad un desierto amarillo, en donde fugan las vías del ferrocarril. En primer plano, un fonógrafo nos remite al mundo de los avances técnicos de la época, como también lo hace el tren. A la izquierda, una mujer, con el torso desnudo y un brazo amputado como el de una Venus de yeso, dirige su mirada al espectador. Así, la pintura de Berni condensa en un *collage* surrealista diversos elementos con los que sugiere y yuxtapone lo francés y lo argentino, lo moderno y lo tradicional, la técnica y el arte.⁵⁴ En esa yuxtaposición y mezcla, los argentinos se buscaban a sí mismos. Como analizó Beatriz Sarlo (1988), “modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia”, serán las tendencias concomitantes en nuestra *cultura de mezcla* (p. 15).⁵⁵

historia (1600-2000). Buenos Aires: Emecé; Pacheco, M. (1990). Raquel Forner: una renovación olvidada. En *2º Jornadas de Teoría e Historia del Arte*, Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte; Perazzo, N. (1999). La Pintura en la Argentina (1915-1945). En *Historia General del Arte en la Argentina*. Tomo VIII. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

⁵⁴ Por supuesto, en la obra también resuenan las escenografías de la pintura metafísica de Giorgio de Chirico como influencia.

⁵⁵ Sobre Antonio Berni, véase A. Berni (agosto de 1936). El nuevo realismo. En *Forma*, Nº 1, p. 14; G. Dorival (1944). *Antonio Berni*. Buenos Aires: Editorial Kraft; G. Fantoni (1993). Una reevaluación de los años 30 a partir de la obra de Antonio Berni. De la experiencia surrealista a la formulación del nuevo realismo. *Estudios sociales*, 4, pp. 175-185; G. Fantoni (2014). *Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo/UNR; A. Lauria (curadora) (2005). *Berni y sus contemporáneos. Correlatos*. Buenos Aires: MALBA-Colección Costantini; J.



Figura 14. Aquiles Badi. *La partida*, 1932, témpera sobre papel, 23 x 24 cm., colección privada.

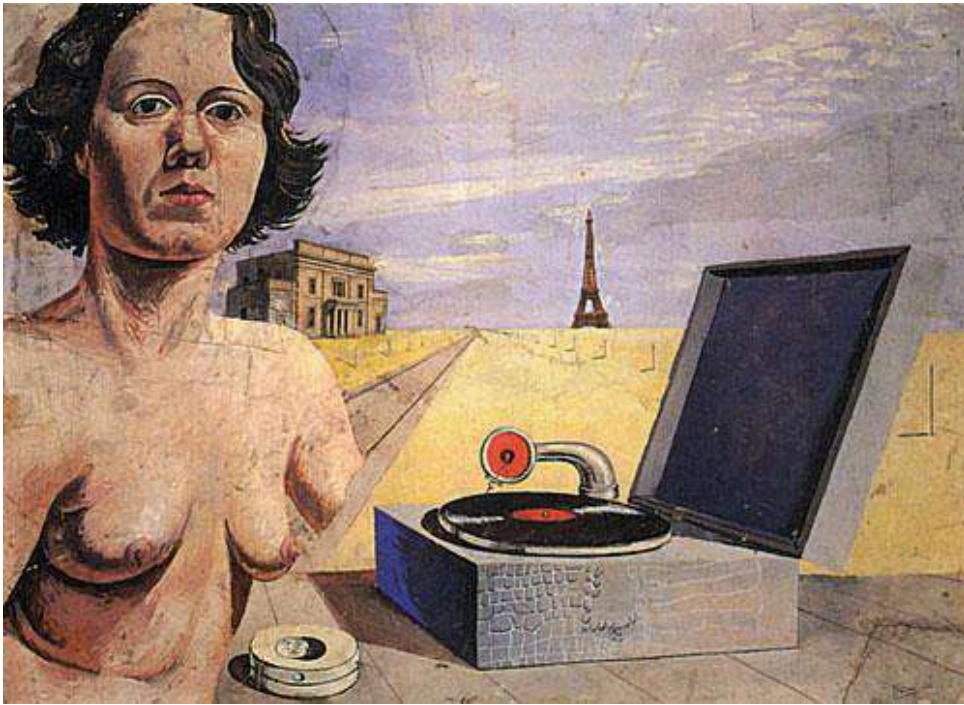


Figura 15. Antonio Berni. *La Torre Eiffel en la pampa*, 1930, temple y collage sobre papel, 49 x 54 cm. Colección privada.

Durante la década del 20, las revistas de vanguardia serán las encargadas de difundir y defender el arte moderno en la Argentina.⁵⁶ En la revista *Proa* encontramos un ámbito que continúa la tradición de la fascinación parisina, aunque también abre un espacio para la reflexión y el cuestionamiento de la misma. Como señalan Corral y Stanton (2011), la constante presencia en *Proa* de la literatura francesa y del imaginario parisino “se debe primordialmente a los gustos y amistades de Ricardo Güiraldes”, aunque a diferencia de la fascinación que padeció Darío, “su afrancesamiento es una forma de americanismo” (p. 37). En el segundo número, en una crítica sobre Hermen Anglada Camarasa, Güiraldes (1924) recuerda “un París nocturno, entre focos de luz contradictorios y faldas femeniles sombreadas de lujosos colores”.⁵⁷ Su segundo viaje, en 1919, se ve reflejado en las páginas de “Un hombre” (1924), donde relata sus andanzas por la ciudad:

Internándonos en el Bulevar Saint Michel rumbo al número 71 de la Rue du Cardinal Lemoine, costeando y luego volviendo la espalda al Panteón, entramos en mayor sombra: pasado. Nuestros pasos tenían más importancia, no sé si de sonido únicamente [...] Nos vamos por nuestro camino, a ser nosotros mismos (Nº 4, pp. 27, 32).⁵⁸

Más tarde, Güiraldes relata la “parábola del joven artista americano que, deslumbrado en París, sigue los modelos de Montmartre en lugar de ser fiel a su ser interior, americano” (Corral y Stanton, 2011, p. 38). Güiraldes está en posición de recomendar dejar atrás “las perversas escenas de los mismos barrios de Montmartre”, para prestar más atención a la identidad latinoamericana y nacional.⁵⁹

El mundo artístico y literario argentino estaba en otra etapa de las relaciones con Europa, con Francia y con París y se precisaba del ejercicio de la reflexión. Quizás por eso, en el número 13 de *Proa*, se publica “París de Francia”, ensayo de Valery Larbaud (1925), donde el francés intenta una autocrítica del parisianismo, repasa las etapas de su relación

⁵⁶ Sobre la revista *Proa*, véase P. Artundo (2004). Punto de convergencia: *Inicial y Proa* en 1924. En: C. García y D. Reichardt (ed). *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay, Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Frankfurt y Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 253-272; R. Corral y A. Stanton (estudio preliminar e índices) (2011). *Proa*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional; H. Lafleur, S. Provenzano y F. Alonso (2006 [1962]). *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: El 8vo. loco; H. Salas (1999). *Martín Fierro y Proa*. En S. Sosnowski (ed.). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza; N. Salvador (1962). *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

⁵⁷ Güiraldes, R. (Septiembre de 1924). Hermen Anglada Camarasa. *Proa*, (I) 2, pp. 3-9.

⁵⁸ Güiraldes, R. (Noviembre de 1924). Un hombre. *Proa*, (I) 4, pp. 24-32.

⁵⁹ Güiraldes, R. (Junio de 1925). Manuel Rodríguez Lozano – Julio Castellanos. *Proa*, (II) 11, pp. 56- 60.

con la ciudad, que incluyen los momentos de apertura, de salida de París, y finalmente la vuelta, con una mirada distinta de aquélla que conservan los parisienses que nunca la dejaron y que aún “oponen su ciudad al resto del mundo que no conocen [...] Por un lado hay Nosotros, los Parisienses de París, y por otra parte los medio-civilizados” (p. 23).⁶⁰ Aunque Larbaud proponga revisar el ideal construido en torno a la ciudadanía parisiense, sigue repitiendo el estereotipo de ciudad internacional, París es todavía percibido como centro de otras grandes ciudades, y la autocrítica está solapada por la vitalidad que aún conserva para este francés el París ideal, que a su vez, es nuevamente difundido en *Proa*, una revista argentina.

3. 3. De Palermo a Montparnasse

Acaso el libro ilustrado de Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, editado por Kraft en 1948, se encuentra en posición de cerrar una época del repertorio de los imaginarios parisinos (Figuras 16 y 17).⁶¹ Este dibujante y diseñador español, emigró a nuestro país en 1910, desde Oviedo, España. Gracias a la diáspora de editores españoles, encontró trabajo rápidamente como ilustrador de las revistas *Caras y Caretas* y *Plus Ultra*, más tarde también en el suplemento del diario *La Nación*. En paralelo, destacó como “tapista” de libros, con diseños en los que Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2014) identifica principalmente dos constantes: una estética simbolista y la explotación de la línea caligráfica y las tipografías. En cuanto a *De Palermo a Montparnasse*, se trata de un proyecto personal con una estética muy original, en el que tanto el texto como las ilustraciones fueron realizados en un momento de madurez profesional del autor. Lo terminó en realidad hacia 1935, pero

⁶⁰ Larbaud, V. (Noviembre de 1925). París de Francia. *Proa* (II) 13, pp. 21-36.

⁶¹ Sobre Sirio, seudónimo de Nicanor Balbino Álvarez Díaz (1890-1953), véase L. J. Amengual (1 de octubre de 2006). La gloria de don Alejandro. *Página 12. Suplemento Radar*, disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3295-2006-10-01.html>; L. J. Amengual (2007). Entorno productivo del dibujante Alejandro Sirio. Técnicas y equipos que le permitieron imprimir su obra [monografía en Internet]. Buenos Aires. Disponible en: http://www.t-convoa.com.ar/img/amengual_apendice_tec-nico2.pdf [consultado 29 de abril de 2013]; L. J. Amengual, A. Sirio, C. Frid (et. al.) (2007). *Alejandro Sirio: el ilustrador olvidado*. Buenos Aires: Ediciones de la Antorcha; N. Coppola (1982). *Sirio. Dibujantes Argentinos del Siglo XX/13*. Buenos Aires: Centro Editor de America Latina; P. Fernández (diciembre de 2006). Alejandro Sirio. La consagración de la línea. *Sacapuntas*, 2, pp. 15-22; R. Gutiérrez Viñuales (2000). *Un viejo resplandor-España y Argentina, entre la tradición y la modernidad*. Granada: Comares; R. Gutiérrez Viñuales (2010). Modernistas y simbolistas en la ilustración de libros en Argentina (1900-1920). En R. Blanco (et. al.). *Temas de la academia: Las artes en torno al centenario. Estado de la cuestión (1905-1915)*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 39-52; R. Gutiérrez Viñuales (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: CEDODAL; A. Sirio (2008). *Alejandro Sirio en Buenos Aires. Arte y cosmopolitismo*. Buenos Aires. Museo de Arte Español Enrique Larreta.

logró publicarlo recién en 1848. En el libro realiza una rememoración de sus experiencias en dos regresos a Europa hacia 1928 y 1931. En el primer viaje, Sirio tenía la intención de documentar los escenarios que necesitaba para ilustrar *La Gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta. El segundo viaje lo pudo hacer gracias a las ganancias que le reportó ese trabajo, de gran éxito editorial. Sus experiencias quedaron plasmadas en miles de apuntes, dibujos, composiciones y en una narración que combina crónicas, cuentos, memorias que reconstruyen la partida de Argentina, el paso por Brasil y España, hasta llegar a la capital francesa, donde Sirio frecuentó los cafés que compartían la bohemia y la vanguardia artística.

Pero, en la década del 30, el esplendor de la *ciudad luz* ya tenía otros matices. París ya no era el mismo de los años 20, Buenos Aires tampoco. En el París de Sirio, a diferencia del relato fascinado de Darío, o el moderadamente entusiasta de Pettoruti, se filtran visiones críticas sobre la ciudad. Precisamente, en el capítulo “La calle de París” (Figuras 18 y 19), prefiere evocar “las añoradas calles porteñas: la bulliciosa y sonriente Florida, con sus vidrieras y sus mujeres lujosas, la luminosa y estridente Corrientes, la señorial y espaciosa Callao”, que le hacen aborrecer las calles parisienses cubiertas por un cielo gris, y los “aposentos lóbregos como calabozos”, donde se amontonan sus habitantes (Sirio, 1948, pp. 101-102). Tampoco encontraremos en Sirio una visión idealizada de la bohemia artística, de la cual distingue dos épocas: la de “*après guerre*”, momento de “vacas gordas”, y el “período de las siete vacas flacas” (p. 150), en la cual “por algo los artistas montparnassianos no pintaban los succulentos bodegones de antaño y sus naturalezas muertas representaban un par de botines o una guitarra” (p. 167). La única matización que Sirio admite para el hambre que padecían es la del humor, no el ennoblecimiento. Justamente, Sirio cierra su libro con la experiencia de “Un día en París” (Figuras 20 y 21), en el cual, dice, quiso “averiguar cómo vivían los ‘*chomeurs*’, o sea los ‘sin trabajo’, mezclándome con ellos para seguir todo su miserable calvario” (p. 191). Los *chomeurs* no son pocos, no se trata del mendigo solitario, es una masa que se amontona para conseguir un trozo de pan. La experiencia como inmigrante en Argentina, donde también pasó hambre en sus comienzos, hizo a Sirio sensible al lado más oscuro y realista de París, aquel que otros artistas y escritores argentinos eligieron no mirar, fascinados por la electricidad, la vida en los cafés y el mundo ajetreado del arte moderno.

Gutiérrez Viñuales (2014) identificó en la trayectoria del ilustrador un momento de “*boedización*”, en torno al año 1924, que es cuando ilustra trabajos de algunos escritores del grupo de Boedo, obras que trataban diversas temáticas sociales y criticaban las

condiciones de vida de las clases más humildes. Sirio despliega entonces un “imaginario de seres marginales en masa, como abroquelados” (Gutiérrez Viñuales, 2014, p. 246), que repetirá en producciones posteriores, como ésta sobre París, en la que su sensibilidad social no le permite fascinarse como hicieron otros argentinos. Sirio finaliza su libro y resume su experiencia en la capital francesa con la recreación de una contrapastoral, en la que la pobreza que se mostraba no era del tipo que podía tomarse “como una broma”, era pobreza tangible y era necesario retratarla en una imagen de París cada vez menos utópica.

Nuestra intención en este capítulo fue reconstruir un momento en la historia de los imaginarios sobre París provenientes de una serie de fuentes privilegiadas, como son las notas sobre arte, los escritos de artistas y las obras plásticas producidas por ellos. Estas fuentes tienen la importante función de complementar los imaginarios generados desde la literatura, que han sido más estudiados, en detrimento de la perspectiva de los artistas plásticos. En ellas hemos podido analizar tanto la reproducción de los imaginarios positivos fomentados desde Francia, que le adjudicaban a su capital un carácter universal, libre, moderno y cosmopolita, como también la progresiva transformación y la moderación de estos ideales a favor de una mirada más crítica y reflexiva, que permitió a los argentinos resituarse frente a la relación con París desde la propia identidad nacional y latinoamericana. Creemos que este repertorio de ideas asociadas a una ciudad, pero extrapoladas también a todo lo francés, no fue ajeno a los modos de recepción de los escritos de Baudelaire por parte de los críticos de arte locales, ya que inevitablemente leían a través de unos lentes condicionados por este imaginario, pero que fue modificándose a lo largo de los años.

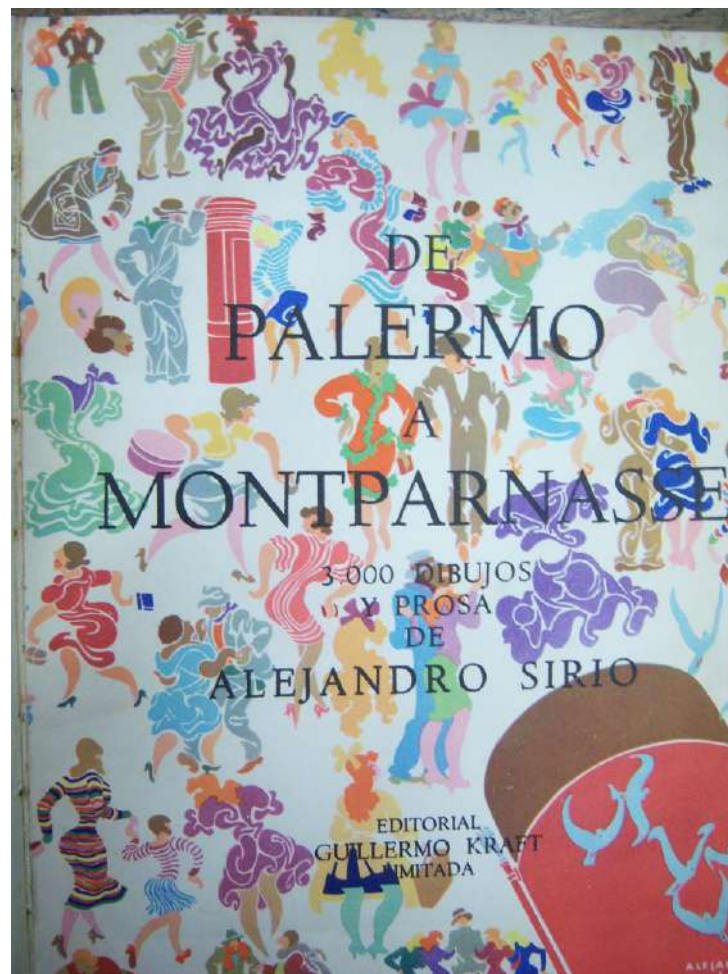


Figura 16. Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, portada.



Figura 17. Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, guardas.

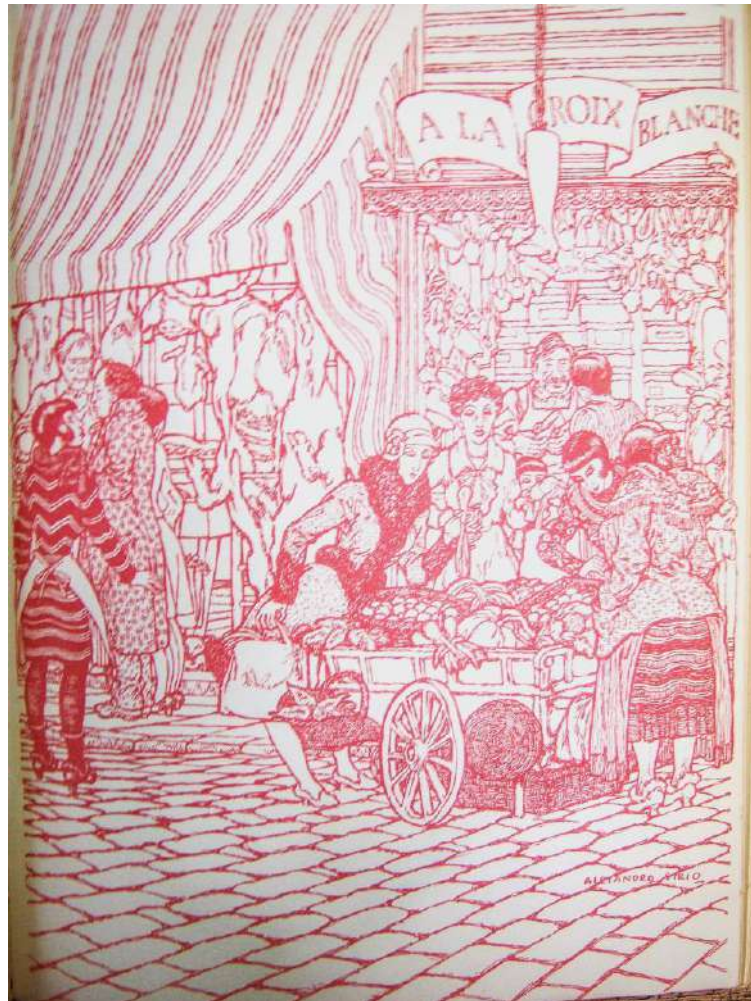
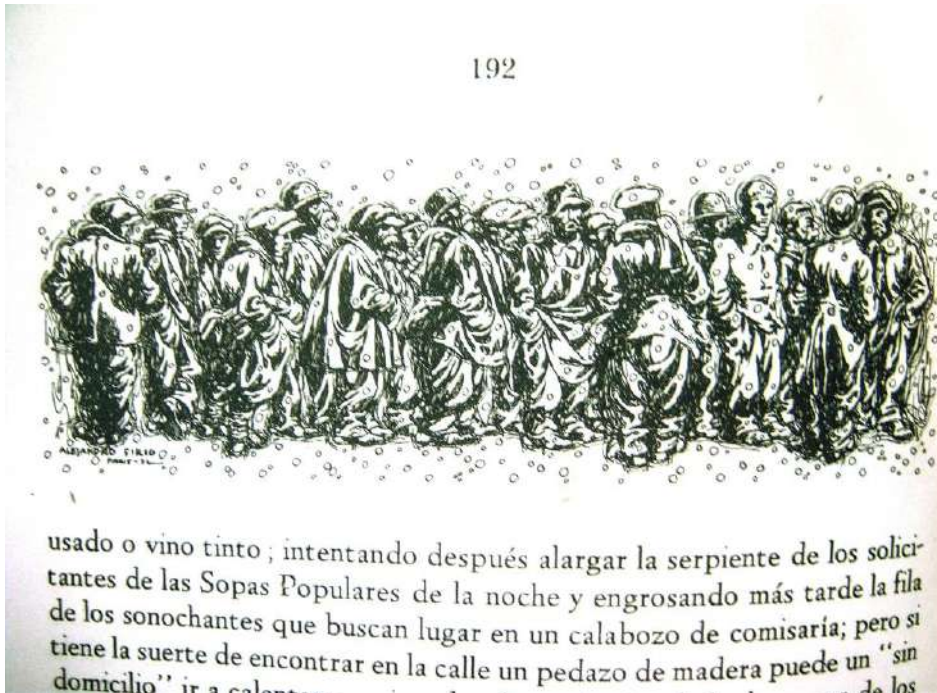


Figura 18. Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, p. 99.



Figura 19. Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, pp. 100-101.



usado o vino tinto; intentando después alargar la serpiente de los solicitantes de las Sopas Populares de la noche y engrosando más tarde la fila de los sonochantes que buscan lugar en un calabozo de comisaría; pero si tiene la suerte de encontrar en la calle un pedazo de madera puede un "sin domicilio" ir a calentarse...

Figura 20. Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, p. 192.

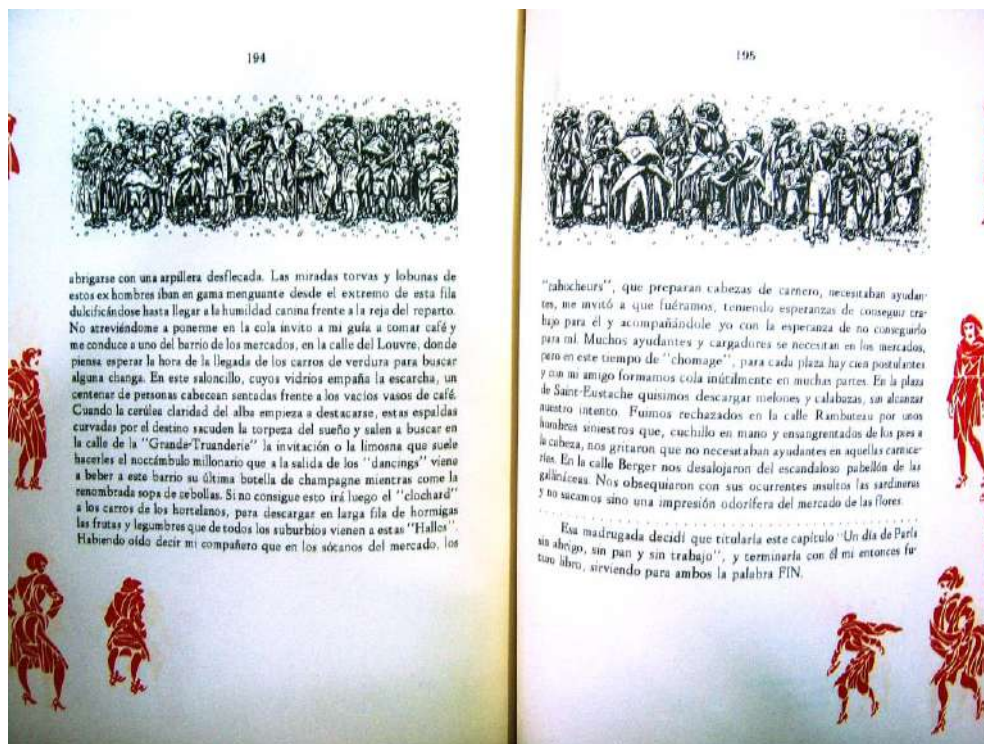


Figura 21. Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, p. 194-195.

CAPÍTULO 4: EL DISCURSO DE LA CRÍTICA DE ARTE ARGENTINA

4. 1. La crítica de arte argentina como objeto de estudio. Fuentes e investigaciones

La crítica de arte de nuestro país recién fue concebida como objeto de estudio y análisis sistemático a finales de los años noventa. En décadas anteriores, encontramos solamente algunas reflexiones elaboradas por los críticos del momento, que se encargaron de revisar la historia de su propia disciplina para sentar las bases de investigaciones más organizadas.

Ese fue el caso de Fermín Fèvre (1939-2005), escritor, teórico y crítico de arte argentino que con su artículo “Las formas de la crítica y la respuesta del público” participó en la compilación *América Latina en sus artes* (1974), un volumen organizado por otro crítico activo en la década del setenta, Damián Bayón. El análisis de Fèvre es interesante porque enmarca el caso argentino en el conjunto de la crítica de arte latinoamericana. Comienza por establecer una definición de crítica, distingue el género propiamente dicho de un tipo de actitud, puntualiza acerca del crítico y su rol por ser aquel que, “partiendo de una realidad determinada —la obra de arte o su equivalente—, elabora un pensamiento, le da contexto, la sitúa en el espacio y en el tiempo; con ello la valoriza, la inserta en un orden racional y la difunde” (p. 47). Diagnosticó que, en los países latinoamericanos, la proliferación de escritores que ejercían el periodismo contribuyó a que se desnaturalizara muchas veces la especificidad de la crítica de arte.

Fèvre también refiere un texto precedente de José A. García Martínez (1963), *Los orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*, que debatía si la primera crítica argentina había sido un anónimo aparecido en 1829 en el periódico *El Tiempo*, o una nota de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) de 1839 para *El Zonda* de San Juan, en la que analizó la obra de Benjamín Franklin Rawson. Justamente, Fèvre (2001) publicaría un

libro en el que documenta los orígenes periodísticos de la crítica de arte a partir de una compilación de artículos de Denis Diderot junto a los escritos sobre arte de Sarmiento. En la selección de estos textos *inaugurales*, el salto de Francia hacia Argentina, del siglo XVIII al siglo XIX, resulta un tanto arbitrario; estaría justificado porque da cuenta de un inicio común de la crítica en los medios gráficos de los dos países, pero no pasa inadvertido que en la elección de Fermín Fèvre el modelo francés continúa ejerciendo el rol de legitimador del caso local: la obra del sanjuanino, homologada con la del ilustrado francés, reviste así mayor importancia.⁶²

Los estudios sobre la crítica de arte argentina aparecieron tardíamente, existen en cambio algunas recopilaciones en un único volumen de los textos de un determinado autor que se encontraban dispersos en publicaciones periódicas. Los primeros casos se remontan a la década del veinte y dan cuenta de las incipientes tentativas en torno a la profesionalización y legitimación de la tarea del crítico, así como de una conciencia sobre la importancia de esas opiniones sobre arte y sobre la posibilidad de deducir un discurso coherente de entre los textos fragmentarios de diarios y revistas.

La crítica de arte argentina de estos años fue recopilada y publicada en Buenos Aires, en libros tales como: *La belleza invisible* de Atilio Chiappori (Cooperativa Editorial Limitada, 1919); *Ideas sobre arte* de Alejandro Christophersen (Arnoldo Moen, 1920); *Críticas extemporáneas* de Julio Rinaldini (Talleres Gráficos Cuneo, 1921); *Janus. Consideraciones y reflexiones artísticas* de Carlos Ripamonte (Manuel Gleizer, 1926); *Críticas. Pintura y escultura* de Eduardo Eiriz Maglione (El Ateneo, 1927); *1920-1932. Críticas de arte argentino*, edición póstuma de los escritos de Alfredo Chiabra Acosta, Atalaya (Manuel Gleizer, 1934); *Sentido social del arte*, también compilación póstuma de los escritos de Guillermo Facio Hebequer, miembro de los Pintores del Pueblo (La Vanguardia, 1936); *Notas de arte* de Francisco Llobet (edición del autor, 1939); *Maestros y temperamentos* de Atilio Chiappori (Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, 1943).

En el año 2010, May Lorenzo Alcalá y Sergio Alberto Baur compilaron los textos de crítica de arte de Emilio Pettoruti, aparecidos en el diario *Crítica*. El pintor había editado al final de su vida una autobiografía, *Un pintor ante el espejo* (1968). En su caso,

⁶² Aprovechamos aquí para aclarar algunos aspectos en relación a Sarmiento. Si bien el ex presidente, personaje multifacético, ejerció la crítica de arte en diferentes periódicos y dejó escritas una serie de reflexiones sobre la percepción de Francia que tuvieron los argentinos del siglo XIX, las cuales fueron útiles para nuestro trabajo, en su caso, hablamos de un contemporáneo de Charles Baudelaire, que no dejó registros de un contacto directo con su obra y no lo menciona particularmente, así como Baudelaire tampoco reparó en este intelectual argentino que llegó a Francia en 1846, por lo cual apartamos los escritos sarmientinos de crítica de arte como objeto de nuestro estudio, ya que consideramos que no intervienen en el horizonte de recepción textual que nos ocupa aquí.

se trata de una figura de la que no podemos afirmar que se apropie de la obra de Baudelaire, salvo por una llamativa referencia en su artículo “Neoclasicismo y Nacionalismo”, de 1927, que describe el arte moderno en idénticos términos a los que utilizó el francés para definir al romanticismo: “Quien dice cubismo, futurismo, expresionismo, lo que podía [sic] resumirse en: arte moderno, dice arte nuestro, vale decir: intimidad, espiritualidad, color, aspiración hacia lo infinito expresado con todos los medios que poseen las artes” (Lorenzo Alcalá, 2010, p. 17).

Más allá de estas antologías, la gran mayoría de los escritos permanecieron dispersos en diarios y revistas, e incluso hasta el día de hoy muchos de ellos ni siquiera están en fondos bibliográficos que puedan ser consultados (son parte de colecciones privadas) o peor aún, se han deteriorado irremediablemente con el paso del tiempo.

Con la aparición de una serie de trabajos de investigación exclusivos sobre la crítica de arte, pudo devolverse al discurso sobre las obras el lugar que le corresponde tener en el desarrollo de nuestra historia del arte si pretendemos obtener el contexto completo de lo que sucedía en el campo artístico en un determinado momento. Fue pionero por su especificidad y sistematización el trabajo de la historiadora Diana Wechsler (2003), *Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, Buenos Aires (1920-1930)*, que abordó estas dos décadas clave del siglo XX en Buenos Aires y el rol de la crítica como agente formador del gusto. Allí encontramos datos valiosísimos sobre varios de los autores en los que centramos nuestro trabajo.

Precedieron a este libro dos compilaciones de ensayos, ambas de 1998, coordinadas también por Wechsler: *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno en la Argentina (1880-1960)* y *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (coordinado junto a Marta Penhos). En ellas, los diversos trabajos de investigación daban cuenta de la relevancia que la crítica de arte tuvo en diferentes momentos de la historia, por lo cual se citan documentos, artículos y notas en los que quedaron plasmados las palabras y los gestos de la modernidad en formación.

Respecto de las agrupaciones artísticas de finales del siglo XIX, el trabajo de Laura Malosetti Costa (2007 [2001]), *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, incluyó el examen de los lazos entre escritores y artistas, por lo tanto tuvo en cuenta los inicios de la crítica artística en nuestro país.

También contamos con las monografías y compilaciones publicadas por la editorial de la Fundación Espigas: tanto la publicación del Archivo Atalaya (Artundo, 2004b), como la compilación de escritos sobre arte, cultura y política de Julio Rinaldini (2007, a cargo de

Artundo y Cecilia Lebrero), y la edición facsímil de su libro *Críticas extemporáneas* (2004 [1921]), dan cuenta de cómo, hacia el año 2000, se reunieron esfuerzos para conservar esos materiales frente al riesgo de dispersión y deterioro; asimismo, los trabajos críticos de Natalia Verón y María Gabriela Irrazábal, “Estética, arte, militancia. Un recorrido a través de los escritos de Cayetano Córdova Iturburu” (Verón et. al., 2008), y el de Paula Zingoni y Ricardo Ibarlucía, “José León Pagano y los fundamentos filosóficos de la crítica de arte” (Verón et. al., 2008), publicados por esa misma editorial, se encuentran entre los estudios específicos sobre el tema que no son abundantes, aunque sí cada vez más presentes desde hace dos décadas atrás.⁶³

4. 2. Las revistas como documentos de cultura. Estudio de tres casos

Otro modo de rescatar los escritos sobre arte lo constituyen las investigaciones sobre publicaciones periódicas, un campo de trabajo que floreció a partir de los años sesenta. Sin embargo, entre las primeras formas de atención de las que fueron objeto, resultaban privilegiadas ciertas perspectivas de análisis en detrimento de otras que también son posibles, por eso han sido frecuentemente designadas por los estudios críticos como revistas *literarias*, término que reduce su alcance a un campo específico.

Esa orientación predominante fue producto en parte de la influencia de una investigación pionera como la de Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso (2006 [1962]), *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, que calificaban a *Martín Fierro* como “periódico exclusivamente literario” (p. 104), desatendiendo el lugar que en sus páginas ocuparon otras artes; así como, al referirse a *Proa* no mencionaban siquiera la presencia de textos de crítica de arte o, respecto a *La Campana de Palo*, atribuían su dirección a dos “periodistas”, Carlos Giambiagi y Alfredo Chiabra Acosta, omitiendo que el primero era pintor y el segundo crítico de arte. Esa preeminencia de lo literario también estaba presente en el estudio coetáneo de Nélica Salvador (1962), *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, que analizó el caso de la vanguardia literaria porteña y el enfrentamiento de los grupos Florida y Boedo.

⁶³ Con la acumulación de trabajos sobre el tema, las investigaciones sobre la crítica han ido alcanzando nuevos casos y períodos más recientes, por ejemplo, los trabajos de Florencia Suárez Guerrini (2010) se ocupan de la crítica de los años 40, en torno a la revista *Ver y Estimar* (véase su artículo “Más allá de la sanción. La crítica de arte argentina en la época de su afirmación profesional”, *Figuraciones* 7), así como Isabel Plante (2013) investigó a algunos críticos de arte de la década del sesenta y la reformulación de las relaciones con París que se dieron en esa época (*Argentinos de París*. Buenos Aires: Edhasa).

Hacia los años noventa, el interés por las revistas y publicaciones culturales fue en aumento, lo cual quedó reflejado tanto en la amplitud de los trabajos de investigación incluidos en el volumen *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas* (Sosnowski, 1999), como en la creación de archivos⁶⁴ y en la aparición de ediciones facsímiles y digitales de colecciones completas⁶⁵ y nuevos estudios específicos sobre publicaciones, como el trabajo de Sylvia Saítta (1998 y 2005) sobre la revista *Contra*.⁶⁶

La legitimación de las revistas como documentos de cultura también hizo que una institución como la Academia Argentina de Letras editara la serie *Prácticas y Representaciones Bibliográficas*, que incluyó un volumen sobre la revista *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905)* (Minguzzi, 2007),⁶⁷ así como un trabajo de María del Carmen Grillo (2008) sobre la revista *La Campana de Palo*, que contiene un CD con la primera época de la revista digitalizada.

Como señaló Eduardo Romano en su trabajo sobre *Caras y Caretas*, la “complementariedad icónico-verbal asusta a muchos intelectuales y despierta sus peores prejuicios contra la imagen” (en Sosnowski, 1999, p. 84). Este tipo de visión sesgada fue en detrimento de la consideración del discurso *de y sobre* las artes propulsado por las revistas, lo cual en los últimos años ha dado lugar a un conjunto de investigaciones que buscaron revertir este fenómeno y completar el espectro.

Destacan en ese grupo los trabajos de Patricia Artundo, investigadora ya mencionada, quien revalorizó la figura del crítico Atalaya y reflexionó sobre la revista *La Campana de Palo*, además de publicar algunas compilaciones de trabajos que abordan las publicaciones periódicas desde la especificidad de las artes plásticas (Saavedra y Artundo, 2002; Artundo, 2008). Del mismo modo, atendiendo al aspecto visual de las publicaciones, Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (2009 y 2013) compilaron investigaciones sobre

⁶⁴ Como el Centro de Documentación de la Fundación Espigas; el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI); el *International Center for the Arts of the Americas* con sede en el Museo de Bellas Artes de Houston (ICAA, <https://icaadocs.mfah.org/>); o el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA, <https://www.ahira.com.ar/>), financiado por la Universidad de Buenos Aires y la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (CONICET).

⁶⁵ H. Salas (ed.) (1995). *Martín Fierro* (facsimilar). Buenos Aires: FNA; N. Helft (Ed.) (1999). *Crítica. Revista Multicolor de los sábados*, N° 1-61, 1933-1934, Edición completa en CD-ROM. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes; *Ideas y Figuras*, N° 1-136, 1909-1916 (colección completa, digitalizada por la Federación Libertaria Argentina); R. Corral; A. Stanton (estudio preliminar e índices). (2011). *Proa*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

⁶⁶ Saítta, S. (2005). *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. Esta investigadora también estudió el caso del diario *Crítica*, que resultó en el libro de (1998), *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI.

⁶⁷ Esta primera época de la revista *Martín Fierro* no debe confundirse con aquella que será espacio de expresión del grupo Florida durante la década del 20.

diversos casos de proyectos editoriales argentinos, con sus respectivos análisis del uso de las imágenes o el aspecto gráfico de los mismos.

Otro síntoma de la apreciación del elemento visual de las publicaciones periódicas lo constituyen las dos muestras organizadas por el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires en los años 2010 y 2012, en las que tanto *Martín Fierro* (identificada con el Grupo de Florida) como *Claridad* (portavoz del Grupo de Boedo), fueron objeto de un despliegue visual en las salas del museo, lo cual complementó la historia de las dos revistas desde una perspectiva más completa que quedó plasmada en sendos catálogos (Baur, 2010 y 2012).

Así, progresivamente se fue ampliando el enfoque de los estudios sobre las publicaciones culturales, que pasaron de ser vistas como meras revistas literarias (algo que no deja de ser apropiado para una parte del espectro de temas que abordaron), a dar cuenta del rol que asumieron en ellas otras disciplinas, por ejemplo, la crítica de arte o las artes plásticas mismas, sin olvidar ámbitos como el de la música, el teatro, la política, terrenos en los cuales muchas de esas publicaciones también realizaron aportes trascendentes.

Por eso quisiéramos comenzar por revisar brevemente las características de tres publicaciones centrales para esta tesis, como fueron *Martín Fierro* (1924-1927), *Proa* (1924-1925) y *La Campana de Palo* (1925 y 1926-1927), en las cuales —sin lugar a dudas— queda claro que trascienden las clasificaciones de que fueron objeto.⁶⁸

Respecto de *Martín Fierro*, cabe recordar que ya desde su lema se identificaba como “Periódico quincenal de arte y crítica libre”, enfatizando dos conceptos amplios: arte, sin especificaciones tales como literatura o poesía, y crítica, que nos habla de la puesta en cuestión de los valores y presupuestos establecidos a través de la reflexión y la opinión, además de abrir la puerta al discurso específico de la crítica artística. En cuanto al aspecto visual de la revista, creemos que debe ser atendido, ya que en toda empresa editorial, desde “la imagen que ella propone de sí misma [...] se desprenden afirmaciones y proyectos estéticos y el discurso escrito encuentra su equivalente en el discurso visual propuesto”

⁶⁸ Los ejemplares de *Martín Fierro* cuentan con dos ediciones facsimilares, una de ellas abarca todos los números, Salas, H. (ed.) (1995). *Martín Fierro* (facsimilar). Buenos Aires: FNA; y existe otra incompleta, de 1982: *Martín Fierro*. Ediciones facsimilares de los números 1, 4, 8/9, 14/15, 18, 30/31, 35, 42. Colección Capítulo-La historia de la literatura argentina. Buenos Aires: CEAL; de la revista *Proa* también se ha editado hace pocos años un facsímil: Corral, R.; A. Stanton (estudio prelim. e índices). (2011). *Proa*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional; mientras que los primeros números de *La Campana de Palo* que, como ya dijimos fueron digitalizados para el CD que acompaña la edición de Grillo, se complementan con los números que se encuentran en el Fondo Bibliográfico y Documental de la Fundación Espigas, además de que, recientemente, el CeDInCI alberga todos los ejemplares digitalizados en su página web, <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/campana-de-palo/>.

(Artundo, 2008, p. 14). En las portadas de *Martín Fierro*, por ejemplo, aparecen caricaturas en los primeros números (Figura 22), que recuerdan a sus predecesoras *Caras y Caretas* o *Ideas y Figuras*, pero el reemplazo por otro tipo de imágenes (Figura 23) (en general, reproducciones fotográficas de pinturas y esculturas) marca una renovación del periódico en su aspecto visual apenas transcurridos unos pocos números.

Más allá de la portada, hallamos en *Martín Fierro* numerosas imágenes accesorias: intercaladas con las notas se incluyen viñetas de relleno, muchas de ellas con diseños tomados de los pueblos originarios latinoamericanos (Figura 24); también las publicidades se valen de imágenes y fotografías (Figura 25), lo que les aporta gran atractivo visual. La imagen moderna que propone la revista podía valerse de las fuentes más diversas. Por otro lado, son numerosos los retratos de escritores que acompañan los textos (fotografías o dibujos), que apuntan a identificar la obra con un rostro concreto y resaltar al escritor como figura prestigiosa (Figuras 26, 27 y 28).

Finalmente, queremos destacar la abundancia de reproducciones fotográficas de obras de arte moderno, de artistas locales (Emilio Pettoruti, Xul Solar, Norah Borges, Horacio Butler, Pablo Curatella Manes, Pedro Figari) y europeos (Carlo Carrá, Pablo Picasso, Humberto Boccioni, entre otros), que ocupan frecuentemente la cuarta parte de la portada, y que, en el marco de las notas y críticas sobre arte, se multiplican (Figuras 29, 30, 31 y 32). El impacto visual que producen las obras de arte en las páginas de *Martín Fierro*, la cantidad considerable de espacio que ocupan, sumados a los textos que las acompañan, hacen difícil entender que se pueda hablar de un periódico “exclusivamente literario”.

Las obras incluidas no son ilustraciones, es decir, no son representaciones visuales de un poema o texto incluido en la revista, sino que están allí para hablar de sí mismas, en todo caso, es el texto crítico el que despliega lo que la imagen propone, lo que revela una subversión de las jerarquías tradicionales entre las dos disciplinas, jerarquías que otros medios contemporáneos aún sostenían (es el caso de la revista *Nosotros*, por ejemplo, cuyas páginas portan textos casi exclusivamente).

MARTIN FIERRO

Periódico quincenal de arte y crítica libre

Segunda época

Buenos Aires, Marzo 20 de 1924

Año I. Núm. 2



LOS HUMORISTAS

Sea los escépticos, los humoristas,
Que a Ortega tienen por Capellán.
En las partidas, los canaletes
Del diccionario, viejos, deves.
Y a todo Ortae garrote más.
Sea los escépticos, los humoristas,
Que a Ortega tienen por Capellán.

Visto de hacer para el guapo
Tras de la "pacha" con Gabre van.
Grosman, Lapsoz, raton se aluzpo

Qual el asistido o el botelogo
Que en, como ingente, ingate pata.
Visto de hacer para el guapo
Tras de la "pacha" con Gabre van.

Con Grosman, Palaco y Nizis
Olanada, Orta, Gabre van.
Do Frasco, Tava, Wilda, sobre los pías.
A los laquetos van de fustitas
Y del "Responso" va tiempo bestia.
Oy Grosman, Palaco y Nizis,
Olanada, Orta, Gabre van.

Sea los escépticos, los humoristas,
Que a Ortega tienen por Capellán.
No se dan traga, por el respono
Por ingenerarse sea vosi "mas"
Y donde pruden la costaría.
Sea los escépticos, los humoristas,
Que a Ortega tienen por Capellán.

Cayano DE VER-SERA.

Por la copia: Mares DE VER.

EL CASO UNAMUNO

La piedra de asididada, Mierito representativa
en traher el parido del vado Unamuno, me acorda
a un pedrete español quei condice en suje pasci-
da de suel "Escueto" de diciembre. El hombre ve
suya en las dignidades como de su tava, y las ad-
fina sin con sidores epíteto, como sin, reficidido
a Dicho de Erera y compaña: "con hitorio del
supuesto, en del punto con", hálago para de-
nominar a la ovievas suajada de Alfonso XIII,
para la cual tiene como sidada: "hitorio de más

mas que un grillo, politero inge-olado, pero de
tulio y ruidoso guero, fustada del Unamuno y de
adras Martico Avila"; y, sobre, el Dico-
rio "punto novela de punto de hitorio", y
"punto del supuesto". Ahora, en modo a "El
66", meo sidio al ríngon con, para Unamuno
en "papel legítimo", — como fust, (4) de tava
los pajeos ingent, — "representa papel legít-
mo", repite. Y, al modo de Rapala, a su supeto
público, Sidada "concreto hitorio", "hitorio en

novelada", "hitorio de más", y con-
por sidado de origen fustada de esta novela, en
concreto: el "hito a la hitorio" — meo hitorio
sidado, que lo fust la hitorio de sidado, — y que
"a hitorio y suajada son incompatibles en Es-
pala", y sidada: "de ríngon con novela".
Si meo en sidado con, con la novela sid-
con que sidada de más sidado, y sidada
de lo que es Sidada, lo sidado en que a Unamuno no
le sidada pajeo con- fust. (Sidada en pág. 3).

Figura 22. Martín Fierro, Año I, nº 2, 20 de marzo de 1924, portada.

MARTIN FIERRO

Perla Paga Periódico quincenal de arte y crítica libre Precio 10 Cts.

Dirección y Adm. Tucumán 512, 2°. Buenos Aires, Septiembre 3 de 1926 Segunda época, Año III, Número 33

PINTURA MODERNA



J. FLAMINIO - Frente de los lavaderos

Bajo los auspicios de la "Asociación Tucumana de Artesanos de Arte y Artesanos de Pintura" se ha realizado en los Lavaderos del arte una exposición de pintura moderna. En ella se presenta una gran variedad de obras de los artistas argentinos de las diversas vanguardias: el Futurismo, el Purismo, y la pintura más reciente, que a Buenos Aires le ha dado un carácter y originalidad a semejanza de las grandes exposiciones de la capital.

La importancia es obvia. Tanto así está la que el movimiento y la misma evolución de nuestra pintura, que lo que importa es el arte y de su evolución en el mundo y en el arte mismo del pueblo. En estas exposiciones se muestra el arte de los artistas que se han dedicado a la pintura y a la escultura, tanto en el arte y en la escultura, como en el arte y en la escultura, tanto en el arte y en la escultura, como en el arte y en la escultura.

H. BLANCHARD - Figura

Una de las obras más interesantes de esta exposición es la "Figura" de H. Blanchard, que muestra un hombre en un paisaje, con una gran variedad de colores y formas, que se resalta por su originalidad y su fuerza expresiva.

VAN DERBEN - Reja de Versalles

Esta obra de Van Derben, titulada "Reja de Versalles", muestra una gran variedad de colores y formas, que se resalta por su originalidad y su fuerza expresiva.

ANÉCDOTA

En la exposición que el Sr. Zonza Briano realizó, el año pasado, en los salones de los Amigos del Arte, la Comisión Nacional de Bellas Artes adquirió una de las obras expuestas, en la suma de siete mil pesos. La mitad del monto de esa cantidad, fué suministrada por el Ministerio de Instrucción Pública, la otra, por la sección de escultura de la Comisión Nacional de Bellas Artes, formada por los Sres. Zonza Briano, del Campo, Rigauelli y Fioravanti. Como este último se encontraba en Europa y Rigauelli se hallaba enfermo en una clínica, los dos miembros restantes decidieron la adquisición. El Sr. del Campo lo propone. El Sr. Zonza Briano lo acepta.

LA REDACCIÓN

Figura 23. Martín Fierro, Año III, nº 33, 3 de septiembre de 1926, portada.

...dourg, a se este silencio y valiente silencio tomamos el párrafo final que parece condensar las ideas del autor: "Ante la gran laguna. En nuestro país que vive del reflejo de la cultura europea, el teatro no ha podido establecer sus valores. La confusión es horrible. Pero más sensato que el artista, más honesto es el pueblo mismo. Hay un instinto natural que lo hace huir de lo aburrido con presiones de trascendentalismo, per-



que se manifiesta siempre en cambio un consenso universal y hacer como la platura de que hablamos, que parece primitiva por la frescura y la redondeza de expresión y sabio por la experiencia que consulta."

En el próximo número y siguientes publicaremos: Eduardo González Lencina: El instrumento de la creación; la metáfora, y Sombras, poema con dibujo del mismo autor. Leopoldo Hurtado: Elegía a un automóvil Ford recién estrenado; Santiago Guandaglin: La escuela literaria de Bloedén, y Pellman, canciones del tron, los hombres y la distancia; Leonardo Stariceo: Masclán, escenario subltanar; Enrique J. Bullrich: La música sinfónica en 1925; Stravinsky: Luis Góngora: Un Hombre póstumo de Apollinaire; Francisco Luis Bernárdez: "La Virgen del buen amor"; José de España: El hombre de la barba verde; Ernesto Arny de Jolupeter, del poemario "Bumerang"; Leopoldo Marechal: "Luna de Enfrente"; colaboraciones de Girondo, Borges, Gui-

nochos cancheros aun comenzado a poner de moda esta casa. Una ventaja de El Bibliófilo es la cotización muy reducida de los libros corrientes, y una de obras raras adquiridas por Zaza y Vico en ventajosas condiciones.



Figura 24. *Martín Fierro*, Año II, n° 25, 14 de noviembre de 1925, detalle de p. 6.

MARTIN FIERRO

ACABA DE APARECER



LAS AGUAS DE MARA
por **CARLOS F. MELO**
SIMPLE JUDICIAL SEÑORAL DE LA MARINA
SANA, LA VIDA Y LA SENSIBILIDAD

Expisasse & Cia. - Editores
Florida 15

FUQUERITA



Presente fotografía del autor de "Deseo para sus hijos descomulgados", y la portada de su libro, — no me desagrada que algunas "vendedas Múltiples" que en Martín Fierro, me enseguida, aunque de pasada.

El famoso contrapunto, entre MARTIN FIERRO y el MORENO, en la pulpería



Los P.É. el hermano poeta argentino
"MARTIN FIERRO"
seguir igualmente en la justa batalla.

Además de publicar sus obras sobre sus libros y sus otros, se han por MARTIN FIERRO, por ser un autor de las letras y también por sus otros, y para SERVICIOS en su libro.

Precio del ejemplar de 360 páginas \$ 2.50 (Incluye I. S. M.)

Señalar en todos los pedidos y en la casa editora
Editorial de A. GARCIA SARTOR
Nocera 100

NASYL



Subscripción, por año (incluye envío y regalo)
\$ 2.50
No. abonado \$ 6.00

AVISO
Páginas . . . \$ 3.50
5 cts. por col. . . 35
1 centavo . . . 4

NECESITAMOS AGENTES
En todos los estados y partes del país.

LA EDITORIAL MINERVA
PRESENTA AL MUNDO SU
NUEVA OBRA
EDUARDO WILDE
en
Páginas Muertas

Obra de F. W. Wilde, editada por Jorge Luis Borges.
\$ 0.90

Adolfo Bullrich & Cia.
Avenida ALEM 1850 y LIBERTAD 1800
BUENOS AIRES

Distribuidor y agente de las marcas de: Marlboro, Camel, Chester, Double Eagle, G. L. Y. F. C. S., La Dama, General Village, Vito Sandoz, Lorraine, "Código Verde" y "Vita Verde".

Local para venta de reproducciones en CAJAVOS, F. C. C. A.

AGUILA
SANTO DOMINGO

BECHSTEIN ERARD
SEILER ANGELUS



Toda el que conoce el valor de la fabricación de una marca de prestigio podrá apreciar en estos pianos, la mas alta expresión de calidad.

Servicio permanente de asistencia técnica gratis

VICTROLAS ORTOFONICAS
Discos colorados

Casa Iriberry
Iriberry, Bellocq & Cia.
FLORIDA 431. B. Aires.

Cigarrillos Plus Ultra
de 20 y 30 cts.



LOS DE NO LLEVAN, ADONDE DE UN CORON DE FICHA, UNA REAFIRMACION RESPECTO A MEDIO DE LA ACTUALIDAD.

PROCCARD & Cia. Ltda., S. A.
LÍNEA DE TUBO TRAY

Figura 25. *Martín Fierro*, Año III, n° 36, 12 de diciembre de 1926, p. 12.

Selección de lecturas

Róligo: "La hora oscura", agosto, 1923; "El poeta de la lluvia", 1923; "El árbol frágil", 1923. De poemas publicados: "Las sirenas del lago".

LEYVA DE OTOÑO

Con mansueta voz, sobre el lago, La leyva avanza en raras. El paisaje se torna más vago...

Encantado, en el puerto marítimo, Fija el viento con una vaga maza. Ocaso en paz con su paisaje.

IMPRESIÓN CIUDADANA

La humanidad busca la verdad. Desde el mundo se oye un grito. Lejos, después de la batalla. En los muelles piteos de mar.

Licena los ojos agudados, Y bajo el cielo luminoso. En otros los ojos de amor Como perlas fabulosas...

NOTAS DE LEYVA

Hay un momento. En el silencio. Cuando se abre un mundo. Cuando se abre un mundo. Cuando se abre un mundo. Cuando se abre un mundo.

El tiempo avanza en el viento sedoso. Al pasar por el lago, luminoso. Pasado una vaga noche. Bajo el cielo luminoso del mar.



R. A. REAL MELINA, poeta, por Mito

POEZICO

Lejos, si algo en mi libro falta a otros, Merced le pide su atención cordial. Esto se alcanza a ver, después de mucha. La impresión humana de los días.

Al también, sin parecer bonito. Bajo el cielo que se ve en Tama. Si el árbol tiene sus propios ramos. Sólo se sabe cuando más florido.

LA BIEN DORMIDA

En vano busco por que no te fueras.

AL DIVINO BOTON...

El honor de la patria contemplado por el "botón" del Teniente Herógeno

El botón de Buenos Aires es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe.

El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe.

El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe.

El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe.

El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe. El botón es como el caballo árabe.

Figura 26. Martín Fierro, Año I, nº 5-6, 15 de junio de 1924, detalle de p. 4.

"CABALLITOS DE CIUDAD"

por August G. Christie

Angel G. Christie es un poeta. Presenta un poema que ignora los puros poemas y la de cualquier otro literario. Este poema es un poema de un poeta. Este poema es un poema de un poeta.

Este poema es un poema de un poeta. Este poema es un poema de un poeta. Este poema es un poema de un poeta. Este poema es un poema de un poeta.

Este poema es un poema de un poeta. Este poema es un poema de un poeta. Este poema es un poema de un poeta. Este poema es un poema de un poeta.

"Paisajes y Meditaciones"

por Julio Paz



Julio Paz

Este libro de Julio Paz tiene, además de su valor literario, un gran valor humano. Este libro de Julio Paz tiene, además de su valor literario, un gran valor humano.

PIRATAS

Como en los otros poemas de la guerra. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta.

La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta.

La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta.

La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta.

La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta.

La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta.

La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta.

La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta. La guerra es un poema de un poeta.

Figura 27. Martín Fierro, Año I, nº 5-6, 15 de junio de 1924, detalle de p. 10

Homenaje a Ramón

Compongo el material que siempre me alimenta el homenaje a Ramón, con todo un homenaje dedicado a la poesía de un poeta.

La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta.

La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta.

La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta.

La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta.

La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta. La vida que me da el espíritu de un poeta.



homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina.

Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina.

Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina.

Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina.

Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina.

Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina. Este homenaje a Ramón de la literatura argentina.

Figura 28. Martín Fierro, Año II, nº 19, 18 de julio de 1925, detalle de p. 5.

Ultimas exposiciones de "Amigos del Arte"



JUAN DEL PRETE. — Paisaje

J. DEL PRETE

Una tierra trémula y descubierta agita al alma de uno...

La emoción ardiente lleva impregnado su poema de luminosidad...



VICTOR PISSARRO. — Matancera rosada

El espíritu de sanación...

Me he impuesto el deber de cumplir con lo que me he impuesto...

La investigación dignifica de los derechos de Juan...

Y Víctor Ferrer se ve más impetuoso, regulando en una...

La obra de Juan del Prete está en sintonía con el alma...

Por una realidad esencial hace empíricamente volver la...



JUAN DEL PRETE. — Figura

una preocupación fustigadora aparece en sus creaciones...

Aunque sus pinceladas son más oscuras, gruesas, pesadas...



JUAN DEL PRETE. — Paisaje

de del Prete perdidos el espíritu sobre su alma, que...

En el fondo de su obra, se palpita su visión más...

VICTOR PISSARRO

Una luminosidad, una serenidad que del Prete, Pissarro...

Alberto Perich



VICTOR PISSARRO. — Figura

F I L M

- Mosés Ferrer. — Ha sido el espíritu sentido de un "hepático"...

Lea en el próximo número el notable artículo: ANTOINE BOURDELLE, por WALDEMAR GEORGE.

Figura 32. Martín Fierro, Año IV, nº 37, 20 de enero de 1927, p. 5

En cuanto a la crítica de arte, ésta tiene una presencia constante en *Martín Fierro*, garantizada sobre todo por la pluma del arquitecto Alberto Prebisch —que analizaremos en profundidad páginas más adelante—, pero con intervenciones como las del pintor Xul Solar, las del tucumano Pablo Rojas Paz, artículos del poeta platense Pedro Blake, o notas firmadas por el novelista y poeta porteño Ricardo Güiraldes, entre otros personajes del mundo de la literatura que aportaron sus miradas sobre exposiciones y artistas. En general, el discurso sobre las artes de esta revista, de tono irónico y provocador, ha sido caracterizado por Diana Wechsler (2003) como una “retórica de choque” (p. 143), lo que concuerda con la actitud de ruptura que Beatriz Sarlo atribuyó a la literatura de *Martín Fierro* (2003, p. 112).

En el caso de la revista *Proa*, no coincidimos con la afirmación de Horacio Salas, que la caracterizó como “simplemente otro espacio para que los mismos integrantes de *Martín Fierro* dieran a conocer sus trabajos” (en Sosnowki, 1999, p. 35). Creemos que, aunque haya nombres que se repiten, aún en relación con las notas sobre arte, como los de Güiraldes, Rojas Paz o Blake, se trató de un proyecto diferente y complementario, que dio a la crítica de arte un lugar considerable, y fue Alfredo Brandán Caraffa, uno de sus fundadores y directores, quien publicó más reseñas sobre exposiciones y artistas.

Hay una diferencia entre los modos de realizar crítica de arte en ambas revistas, en *Martín Fierro* se hace hincapié en el lenguaje formal de las artes y se las analiza a través de conceptos como “equilibrio de conjunto”, “ley arquitectónica”, “intención monumental”, “espíritu analítico y constructivo”, que refuerzan la comparación de la pintura y la escultura con la arquitectura; en *Proa*, aunque sin excluir el análisis de los aspectos formales, se suman consideraciones sobre las correspondencias entre la pintura, la poesía y la música. Así, Güiraldes afirma que Hermenegildo Anglada Camarasa “ríe de placer ante un azul cerúleo o una laca, es tan maestro en hacer cantar concordancias, que su paleta, bajo la voluntad de una intuición sabia, se embravece como un acorde golpeado en la alegría de una inspiración súbita... va a pintar como si sus ojos vieran la maravilla sonora de los estradivarius” (Nº 2, septiembre de 1924, pp. 4-5). O, en otro momento, Caraffa alega que “todas las artes tienen secretos comunes” (Nº 3, octubre de 1924, p. 9), y que “hay elementos generales a todas [ellas:] ritmo, color, símbolo, forma” (Nº 12, julio de 1924, p. 53).

Al tener en cuenta que estos ejemplos podrían multiplicarse, creemos que pueden ser identificados dos enfoques distintos en los discursos sobre las imágenes: uno,

martinfierrista, en el que el énfasis de la crítica se dirige a los aspectos formales, valiéndose de lo que Michael Baxandall llama “términos comparativos o metafóricos” (1989, p. 456),⁶⁹ para describir sus propiedades visuales, pero desprendiéndose del recurso a las analogías entre las artes, pues se lo asocia más al romanticismo que a la vanguardia; y el enfoque de *Proa*, que deja un lugar abierto para el espacio de la mezcla, los intercambios y las sugerencias musicales de las imágenes, y que nosotros podríamos rastrear hasta la crítica de Charles Baudelaire, incluso aunque no sea un autor particularmente mencionado en los escritos sobre arte de *Proa* y por los motivos que expondremos.

Además de esta discrepancia entre la crítica de las dos revistas, también aparecen diferencias y similitudes en cuanto al lugar que ocupan las propias imágenes. En *Proa*, las portadas no tienen ilustraciones (Figura 33), pero incluyen en las páginas dibujos, pinturas y viñetas grabadas en madera (Figuras 34 y 35), que construyen el discurso visual de la publicación. Hay aquí una coincidencia en la utilización de motivos del diseño precolombino (Figuras 36 y 37). Se intercalan menos cantidad de retratos de escritores, y cuando están, consisten en su mayoría en caricaturas y dibujos (Figuras 38, 39 40 y 41). Además, dedican páginas completas a notas sobre artistas, que reproducen una serie de obras a lo largo de varias carillas (Figuras 42, 43, 44, 45, 46 y 47).

Otro dato no menor en cuanto a *Proa*, que resulta excepcional, es que el índice incluye las atribuciones de las ilustraciones y viñetas, lo que pone las imágenes a la par de los textos que componen la revista. También, Norah Borges está incluida entre los “redactores” a raíz de sus grabados y dibujos, que han sido analizados como “verdaderos *textos plásticos*” por May Lorenzo Alcalá (2009), ya que “no refieren a colaboración literaria alguna” (p. 31), no están en condición de ilustraciones, sino como un discurso visual autónomo.⁷⁰

⁶⁹ Baxandall (1989), en *Modelos de Intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, propone una clasificación de los términos utilizados por el lenguaje de la crítica de arte con la intención de dar cuenta con palabras de las imágenes artísticas. El vocabulario resultante puede dividirse, según Baxandall, en *palabras de comparación* (de tipo metafóricas, como la idea de una *resonancia* de los colores), *palabras de efecto* (que refieren al efecto de la obra en el observador, por ejemplo, si es un cuadro es calificado de *conmover*) y *palabras de causa* (que infieren los procesos por los cuales la obra resulta ser como se presenta, a causa de una *mano segura*, o una *paleta limitada*) (pp. 20-22).

⁷⁰ Sobre Norah Borges, véase (1996). *Norah Borges, casi un siglo de pintura*. Catálogo del Centro Cultural Borges. Buenos Aires: El centro; (2020). *Norah Borges, una mujer en la vanguardia*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; P. Artundo (1994). *Norah Borges. Obra Gráfica. 1920-1930*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes; P. Artundo (2019). *Irradiación americana: Norah Borges y María Clemencia en el Perú. III Jornadas Internacionales de Estudios sobre revistas culturales latinoamericanas*. Buenos Aires: Fundación Espigas; C. Bergés (1930). Una exposición de Norah Borges. *La Gaceta Literaria*, 95; R. G. De la Serna, (1945). *Norah Borges*. Buenos Aires: Losada; M. Lorenzo Alcalá (2009). *Norah Borges. La vanguardia enmascarada*. Buenos Aires: Eudeba.

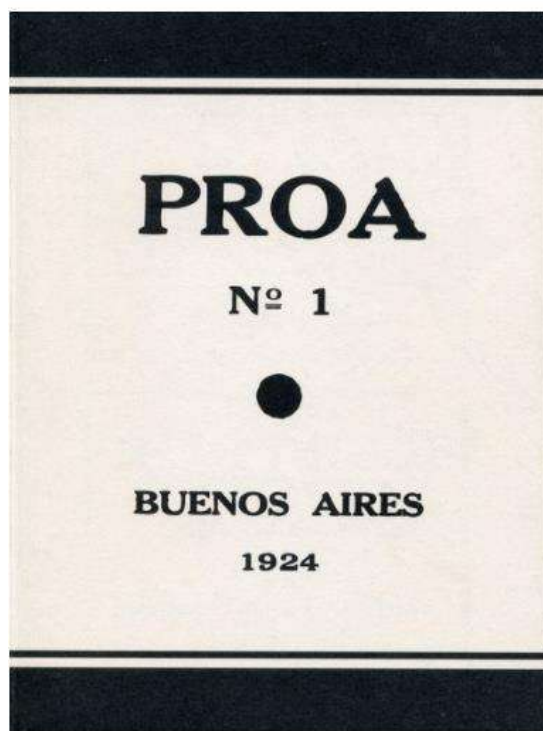


Figura 33. Revista *Proa*, nº 1, 1924, portada.



Figura 34. Revista *Proa*, viñetas.



Figura 35. Revista *Proa*, viñetas.



Figura 36. Revista *Proa*, viñetas.



Figura 37. Revista *Proa*, viñetas.



Figura 38. Dardo Salguero Dela-Hanty. *Estilización de Ricardo Güiraldes*, Revista *Proa*, N° 4, noviembre de 1924, p. 14.

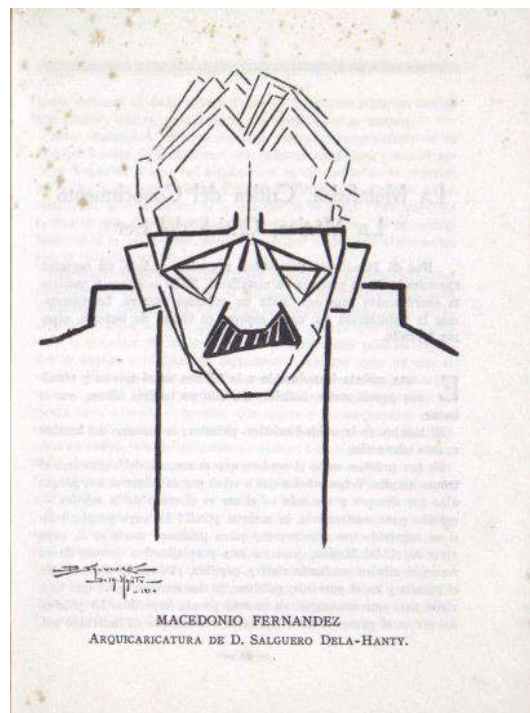


Figura 39. Dardo Salguero Dela-Hanty. *Arquicarikatura de Macedonio Fernández*, Revista *Proa*, N° 2, septiembre de 1924, p. 29.



Figura 40. Norah Borges. *Retrato de Guillermo de Torre*, Revista *Proa*, N° 4, noviembre de 1924, p. 37.

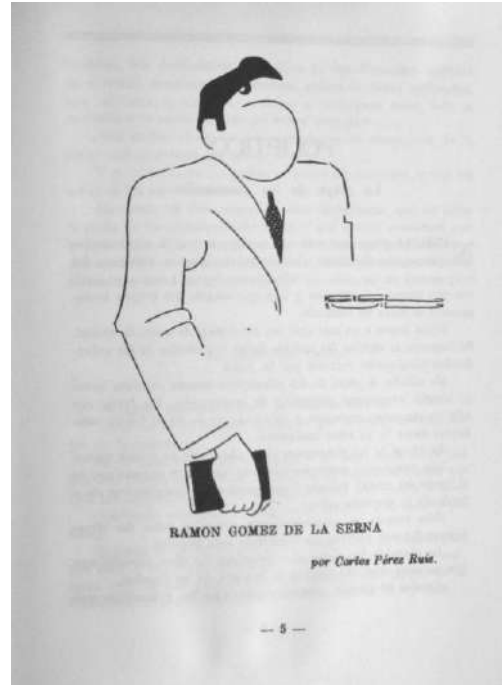


Figura 41. Carlos Pérez Ruiz. *Caricatura de R. G. de la Serna*, Revista *Proa*, N° 4, noviembre de 1924, p. 5

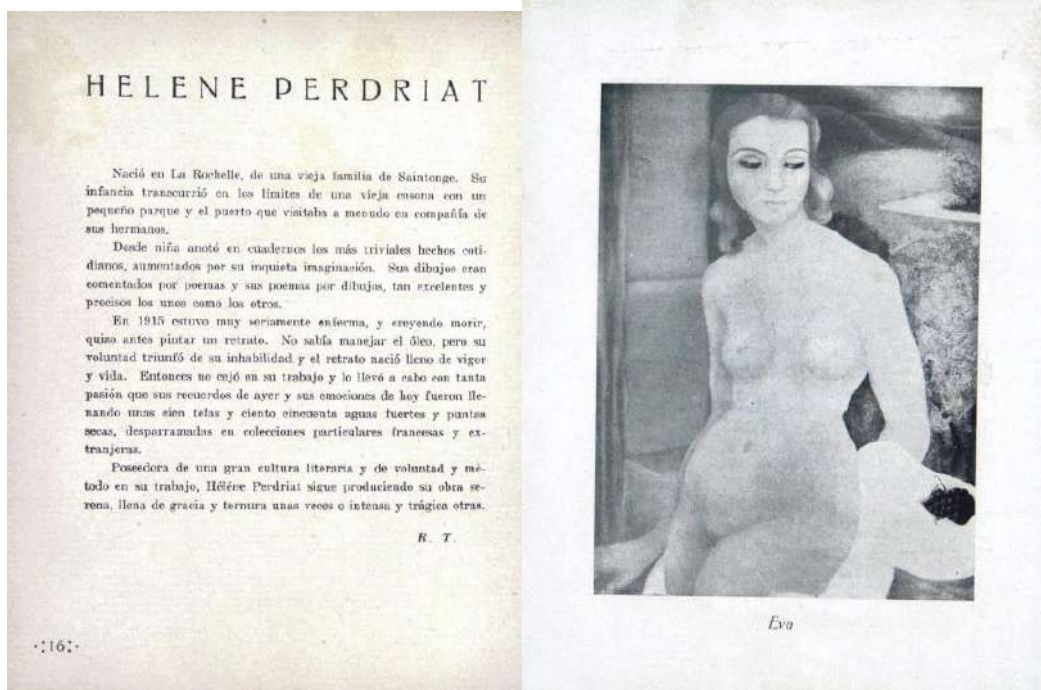


Figura 42. R. T., “Hélène Perdriat”, y Hélène Perdriat. *Eva*, Revista *Proa*, Nº 10, mayo de 1925, p. 16-17.

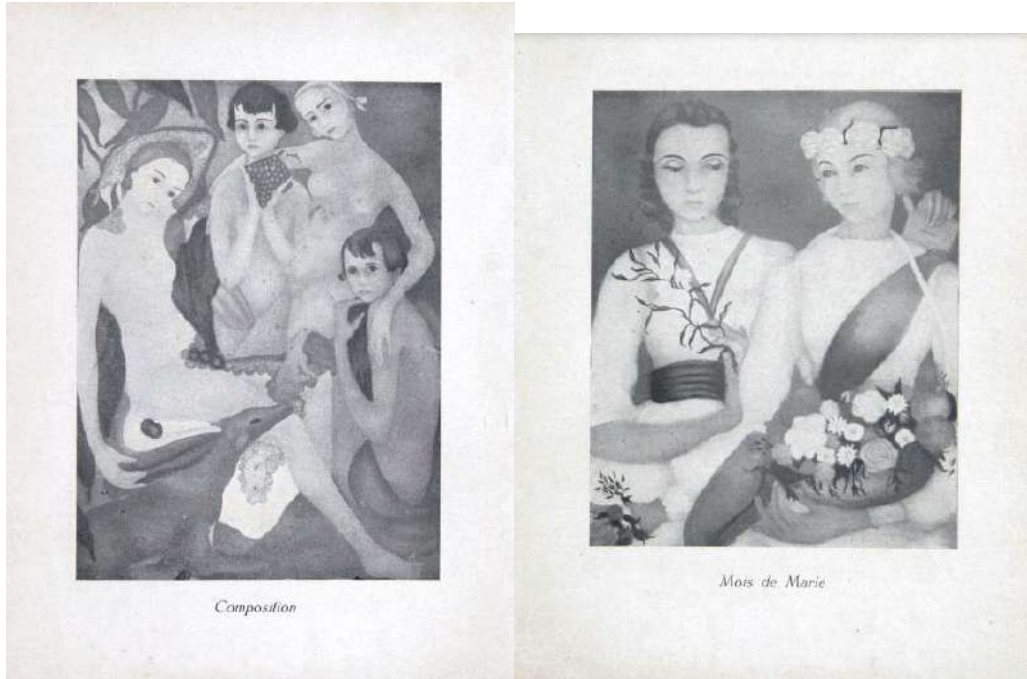


Figura 43. Hélène Perdriat. *Composition* y *Mois de Marie*,
Revista *Proa*, N° 10, mayo de 1925, p. 18-19.

EL PINTOR TRAVASCIO

Adolfo Travascio es un gran estudioso lleno de serenidad que aún no siente satisfacción por la obra realizada. Tiene mucha fé, espera que los días le traigan la verdad que ansía.

Su verismo es la antítesis fotográfica, sin paradoja. Los objetos que componen sus naturalezas muertas y bodegones adquieren una "personalidad" plástica que individualizan en la tela su función de objetos pintados y la de objetos tangibles. Busca la síntesis con un criterio científico, analiza y reproduce. Pero su realismo es interpretativo, no es solo el objeto lo que le interesa sino su valor plástico, y como tal nace de nuevo en el cuadro. Estudia con afán los valores formales, el carácter de las cosas. Cada tono y cada trazo quiere hacerlos concurrir a un efecto preconcebido, no hace simplemente un detalle, trata de componer armoniosamente toda la superficie del cuadro.

Concebida la forma, la encierra dentro de un dibujo sintético que expresa y limita cada plano y a los cuales el color al individualizarlos los integra en una arquitectura prefijada y razonada, de ahí que el cuadro adquiera una solidez constructiva, toda equilibrio y armónica.

La exhibición que hará de esos trabajos, éste año, pondrá de manifiesto su capacidad artística.

P E D R O B L A K E

55 ...

A D O L F O T R A V A S C I O



E L C A N A L

... 56

Figura 44. Pedro Blake, "El pintor Travascio", Revista *Proa*, N° 15, enero de 1926, p. 55.

Figura 45. Adolfo Travascio. *El canal*, Revista *Proa*, N° 15, enero de 1926, p. 56.

A D O L F O T R A V A S C I O

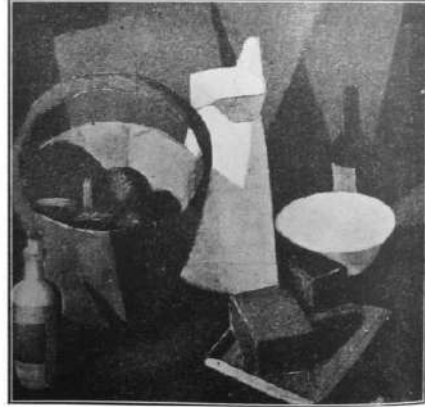


P A I S A J E

57 ...

Figura 46. Adolfo Travascio.
Paisaje, Revista *Proa*, Nº 15, enero
de 1926, p. 57.

A D O L F O T R A V A S C I O



N A T U R A L E Z A M U E R T A

... 58

Figura 47. Adolfo Travascio.
Naturaleza muerta, Revista *Proa*,
Nº 15, enero de 1926, p. 58.

Respecto de *La Campana de Palo*, la revista se anunciaba como “Quincenario de actualidad, crítica y arte” y, en la segunda etapa, como “Periódico mensual de bellas artes y polémica”. Resulta en consecuencia incomprensible que dicha segunda época de la revista fuera reducida a una “definida orientación literaria” (Lafleur, Provenzano y Alonso, 2006 [1962] p. 115), o a un folleto político, pues en ella se trabajaron temas muy heterogéneos.

En esta revista, las reseñas de exposiciones y artistas estuvieron, en su mayor parte, en manos de Atalaya y Giambiagi, que usaban seudónimos e iniciales. He aquí una discrepancia con *Martín Fierro* y *Proa*, donde la firma identificaba al autor. Por otro lado, *La Campana de Palo* coincide con *Martín Fierro* en varios puntos de su modo de abordar la transposición de las obras al ámbito de las palabras. Concuerdan en el uso del humor y la ironía, también comparten la alusión a las obras a través de conceptos que refieren al lenguaje plástico moderno, tales como “visión arquitectónica”, “contrastes armónicos” y “preocupaciones exclusivamente plásticas”, pero dejan lugar a interpretaciones más espiritualistas y poéticas de las obras.

En cuanto al discurso visual de *La Campana de Palo*, al tratarse de un proyecto editorial con menos recursos económicos, su materialidad fue bastante austera y las reproducciones fotográficas no eran tan abundantes. Sin embargo, esto se ve compensado por la forma de concebir el diseño de la revista, que incluye desde el logotipo realizado con letras intencionalmente desaliñadas (Figura 48), pasando por los encabezados para cada una de las secciones estables y las viñetas que acompañan los artículos (Figura 50), hasta la novedosa iconografía lograda a través de grabados de Juan A. Ballester Peña y de Giambiagi. Sobre todo desde el cuarto al sexto número de la primera etapa, cuando las portadas juegan con la integración de los datos textuales sobre el mismo número de la revista y la imagen del grabado (Figura 49 y 51). Así, la visualidad de *La Campana de Palo* se diferencia de las otras dos publicaciones analizadas por construir un discurso que nos habla de lo artesanal, una visualidad algo rústica, en general, una imagen *texturada*, que deja visibles las marcas del grabado, la pincelada o el trazo, y por tanto las marcas del trabajo. Por todo esto, no sólo entre los contenidos de la revista las artes plásticas tuvieron gran repercusión, sino que a través de la construcción de un discurso visual identitario, *La Campana de Palo* edificó un mensaje plástico que favorecía la interacción de los textos y las imágenes y que se complementaba con el discurso literario e ideológico promovido desde la misma.

Con los tres casos anteriores como ejemplo, queda establecida la importancia que tuvieron en el seno de las publicaciones las imágenes que los artistas contemporáneos producían, imágenes que adquirirían en sus páginas una potencia propia y autónoma con respecto a los textos, y que, aún cuando no se trataba de revistas de arte, se debería hablar de revistas culturales y no solamente literarias. Esa visualidad, hablaba por sí misma, incluso en aquellos casos en que un texto de crítica de arte las acompañaba. Desde el ámbito de la crítica, cada una de esas publicaciones encontró formas distintas de resolver la irreductibilidad de las imágenes a las palabras, pero en los tres casos se destaca el abordaje moderno de la crítica, y la valoración positiva de las artes plásticas que empezaron así a ocupar un lugar a la par de la literatura, equiparación que, por la misma época, daría lugar a proyectos únicos de colaboración entre artistas y escritores, los cuales, en contraste con lo mucho que se ha escrito sobre dichas alianzas en el contexto europeo, han suscitado hasta el momento escasos estudios en el nuestro.



Figura 48. *La Campana de Palo*, Año I, n° 1, 17 de junio de 1925, portada.



Figura 49. *La Campana de Palo*, Año I, n° 4, 2 de agosto de 1925, portada.



Figura 50. *La Campana de Palo*, encabezados de secciones.

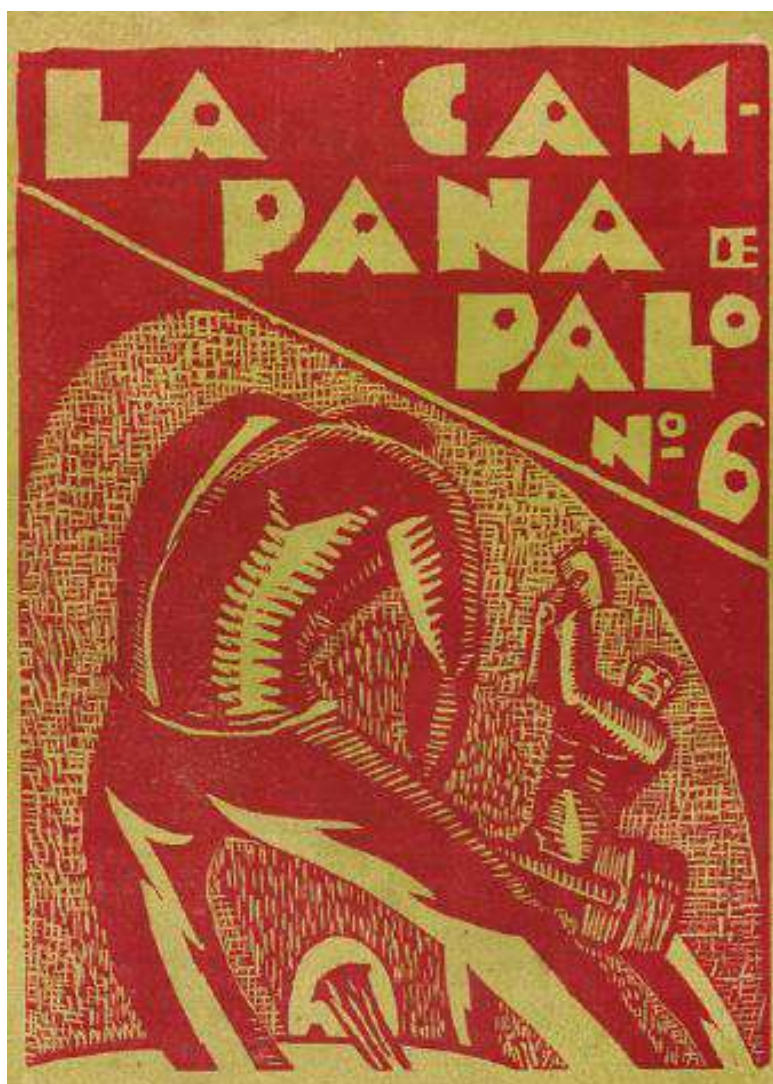


Figura 51. *La Campana de Palo*, Año I, nº 6, 1 de diciembre de 1925, portada

4. 3. La recepción de la crítica de arte de Charles Baudelaire

En general, en todos estos estudios sobre la crítica, tanto los que atendieron a su cualidad de discurso como los que la analizan en relación con el contexto de publicación y el mundo visual que la acompaña, la relación con los referentes europeos es considerada como fruto de un eclecticismo que se valió de una apropiación pragmática de los textos precedentes.⁷¹ Por eso nos interesa en especial la tesis doctoral inédita *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana*, de Berenice Gustavino (2014),⁷² ya que, aunque se ocupa de un arco temporal que nos excede, se enmarca en una interpretación de las referencias extranjeras que, como hemos visto en el capítulo precedente, tienen que ver con la construcción de Francia como un ideal de civilización y como epicentro del arte moderno.

Por nuestra parte, coincidimos con quienes señalaron el eclecticismo de las referencias que utilizan los críticos (que permite que convivan citas de Baudelaire y de Hippolyte Taine, por ejemplo), así como con la opinión de que tales intertextualidades no avalan clausurar clasificaciones asociadas a cierta teoría o enfoque único. Sin embargo, creemos que al profundizar en estas consideraciones desde un análisis de la recepción, aportamos otra dimensión a los estudios sobre la crítica de arte.

Pensamos que, aún cuando la raigambre de dicho eclecticismo no exhiba un fundamento monolítico —continuo y sostenido— en las ideas de Baudelaire, explorar, identificar e interpretar su presencia en los diferentes críticos de principios de siglo en nuestro país revela un diálogo más o menos explícito que aporta un nuevo capítulo tanto a la historia de nuestra crítica artística como a la historia de la obra baudelaireana. Además, entendemos que, en estrecha relación con la importancia del rol desempeñado por Baudelaire y su obra, es posible reconocer en las muestras de su recepción también aspectos importantes de las transformaciones producidas y fomentadas en torno a los vínculos entre imágenes y palabras.

De allí que presentemos a continuación los casos de aquellos críticos en los que detectamos un trabajo de recepción de la obra crítica baudelaireana, desarrollando el modo en que cada uno de ellos se apropió de textos e ideas y los resignificó en el interior de sus escritos sobre arte. Teniendo en cuenta los aspectos más destacables de las ideas estéticas

⁷¹ Así lo plantea Diana Wechsler (2003, p. 89) y lo repite Cecilia Lebrero en su prólogo titulado “Julio Rinaldini y la crítica de arte como práctica profesional” (Rinaldini, 2007, p. 34).

⁷² Disponible en el repositorio digital de la Universidad Nacional de La Plata, http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/44213/Documento_completo.pdf?sequence=2 [consultado el 3 de junio de 2019].

de Baudelaire que, como ya lo desarrollamos, lo ubican como un autor clave para la conciencia de la modernidad y la renovación de la crítica artística, atendemos en estos críticos no sólo a las citas y referencias explícitas del autor francés, sino también al modo en que conciben las relaciones entre las artes visuales y verbales y el uso que hacen de la éfrasis, en particular respecto a la descripción del color de las pinturas analizadas.

4. 3. 1. La crítica de Rubén Darío

Ya mencionamos al modernismo como la corriente estética que difundió a Baudelaire en Latinoamérica. Precisamente, el momento inaugural de esta historia de la recepción de la crítica de arte de Baudelaire por parte de los críticos locales, lo constituyen los textos del poeta, periodista y diplomático Rubén Darío (1867-1916). Si bien es nicaragüense de nacionalidad, dejó una huella profunda en el campo de la cultura argentina, porque tendió múltiples lazos con nuestro país que perduraron en el tiempo.

Nuestro interés está concentrado aquí en el Darío crítico de arte, durante su estadía en Argentina y en el exterior, cuando escribía sobre exposiciones con un público lector argentino en mente. Dejamos fuera de nuestro análisis, entonces, muchos de sus escritos, así como otros tipos de vínculos con las artes plásticas, como son los poemas y poemas en prosa efrásticos que Darío compuso inspirados en obras artísticas.⁷³ Del mismo modo con el que procedimos con respecto a la obra de Baudelaire, realizamos una selección necesaria y acorde a los objetivos de nuestra investigación, aunque sin dejar de tener en cuenta el contexto más amplio en el que se insertan los textos darianos que nos interesan. Este recorte es el único modo de apropiarnos de una figura tan compleja y significativa para la poesía y el modernismo latinoamericanos, en el ámbito de una tesis que no se aboca a todo el espectro de temas y problemas que implica dicha corriente literaria.⁷⁴

⁷³ Lily Litvak analiza dicho tipo de textos, entre otros trabajos, en su ensayo “*Ut Pictura Poesis*. La descripción de la obra de arte en la prosa de Rubén Darío”, incluido en la compilación de C. Cuevas García y E. Baena Peña (1998) (coord.). *Rubén Darío y el arte de la prosa: ensayo, retratos y alegorías. Actas del XI Congreso de Literatura Española Contemporánea*. España: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, pp. 133-154.

⁷⁴ Los estudios relativos a las relaciones de Darío con las artes plásticas se remontan a textos canónicos como el de A. Marasso (1934). *Rubén Darío y su creación poética* (La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata), que señalaba “Las compenetraciones recíprocas de la pintura y la literatura en Francia en el siglo XIX” y que según Emir Rodríguez Monegal, “al buscar empecinadamente cuáles son las imágenes que pudo haber utilizado Darío como base para las imágenes de sus poemas, encuentra muchas relaciones valiosas aunque su labor es casi siempre literal” (en S. Sarduy, T. Segovia y E. Rodríguez Monegal (2016 [1967]). *Diálogo. Nuestro Rubén Darío. Zama /Extraordinario*:

Aunque la crítica artística no fuera su actividad principal, constituyó sí una de sus múltiples facetas (complemento de su tarea como cronista para diferentes medios), y desde ella abrió puertas a los críticos de arte argentinos que lo sucedieron en el siglo XX. Recordemos que, durante su estadía en Buenos Aires entre 1893 y 1898, participó junto a escritores y artistas del Ateneo y publicó reseñas en distintos periódicos, especialmente, en el ámbito del diario *La Nación*, donde continuaría como corresponsal luego de su partida de Argentina. Una parte considerable de las notas que envió desde el exterior, fueron críticas de arte. Así, por sus estrechos vínculos con nuestro país, se convirtió en una figura de referencia, una voz autorizada y legitimante en materia de cultura y artes y logró dar a conocer en nuestro medio a un singular conjunto de artistas e ideas provenientes de Europa.⁷⁵

Entre los textos de crítica de arte destaca un grupo de artículos redactados para *La Prensa* (entre octubre y noviembre de 1895), que reseñan el tercer Salón de artes plásticas del Ateneo. Estas críticas (reeditadas dos de ellas en 2013 primero y luego completas en 2015 y 2016 por Rodrigo Caresani),⁷⁶ habían sido identificadas y rescatadas del olvido por Laura Malosetti Costa en el año 2001 (*Los primeros modernos*, 2007), en base a lo cual dicha investigadora realizó un interesantísimo análisis sobre la compleja relación de Darío con los artistas locales, incluido en la compilación de Susana Zanetti (2004), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892–1916*, y enriquecido tanto por las consideraciones

Rubén Darío. pp. 227-240, p. 229). Nos limitaremos aquí en consecuencia, a remitir a trabajos de especialistas sobre el tema, como: Salinas, P. (1948). *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires: D. Chazarreta (2011). Espacios alternativos: poesía y sujeto poético en el ‘Coloquio de los centauros’ de Rubén Darío. *Orbis Tertius*, (XVI)17; D. Chazarreta (2018). *Ut pictura poesis* y modernismo hispanoamericano. Tres ejemplos. En: Gabrieloni, A. L. (comp.). *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Viedma: Editorial UNRN, pp. 77-99; B. Colombi (1996). Los raros: lecturas y polémicas. En: Payeras Grau, M. y L. M. Fernández Ripoll (coord.). *Fin(es) de siglo y Modernismo*. La Plata, pp. 277-282; O. Paz (1964). El caracol y la sirena. *Revista de la Universidad de México*, pp. 4-15; Á. Rama (1985). *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas-Barcelona, Alfadil; P. Salinas (1948). *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*. Buenos Aires: Losada.

⁷⁵ Los textos fuente de nuestro corpus de críticas de arte darianas se pueden encontrar en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de la República Argentina y en la Biblioteca “Tornquist” del Banco Central de la República Argentina.

⁷⁶ R. Caresani (2015). El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, pp. 137-183; R. Caresani (Ed.) (2013). *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires; R. Caresani (Ed.) (2016). *Rubén Darío. Crónicas de arte argentino. Paseos por el Salón del Ateneo de Buenos Aires en 1895*. Managua: Embajada de la República Argentina. Estamos en deuda con el trabajo de este investigador dariano, que formó parte de la labor realizada para la digitalización del Archivo Rubén Darío Ordenado y Centralizado por la UNTREF (<http://archivoiiac.untref.edu.ar/index.php/rub-n-dar-o>) y de la organización entre el 7 y el 10 de marzo de 2016 del Congreso Internacional Rubén Darío “La Sutura de los Mundos” en Buenos Aires, del cual participamos. Así, el trabajo de Caresani y otros colegas nos permitió complementar el acceso a los documentos que consultamos en colecciones periódicas y microfilms, con las digitalizaciones, transcripciones y observaciones de su autoría.

posteriores de Alfonso García Morales (2004), como por las anotaciones con las que Caresani acompaña la publicación de dicho Salón.

El carácter de los vínculos de Darío con las artes plásticas ha sido largamente analizado. Pero, más allá de las discusiones sobre si Darío ejerció una real influencia o no en nuestro campo artístico-cultural (Malosetti Costa argumentó porqué no llegó a ser un John Ruskin en Buenos Aires, es decir, una voz de autoridad), desde nuestra perspectiva de trabajo, las notas destinadas a *La Prensa* sobre el Ateneo, sumadas a aquellas sobre artistas y exposiciones europeas publicadas como crónicas para *La Nación*, constituyen un provechoso corpus dariano de escritos de crítica de arte. Darío, en los dos periódicos, emitió juicios sobre artistas que le eran contemporáneos o próximos en el tiempo, es decir, que escribió sobre pintura y escultura usando un enfoque específicamente crítico, no teórico ni historiográfico, y en todo ese corpus podemos analizar los recursos puestos en juego desde la escritura para dar cuenta de las imágenes.

Como señala Román de la Calle (2005), “la crítica es, entre los géneros literarios, un *género pirata* [...] que no duda en saquear y que toma en préstamo continuamente; un género que, con su incansable nomadismo [...] convierte en cita metalingüística cualquier mirada referencial y cualquier guiño denotativo”. Por eso, cuando un autor como Darío escribe sobre arte, cuando se aboca a la tarea de dar cuenta de un fenómeno visual (la obra), en un medio distinto (el del discurso verbal), está también tomando posición sobre su propia escritura, está decidiendo qué propiedades le atribuye a las palabras y cuáles les niega, y qué relación instaaura entre la literatura y la pintura. Para esto, Darío estableció un diálogo con los críticos de arte europeos que lo precedieron, tales como John Ruskin, Théophile Gautier, Charles Baudelaire, figuras que fueron clave para instaurar un paradigma renovado de intercambios interartísticos favorable a los préstamos e influencias recíprocas. De ese modo construía, alrededor de estos referentes, lo que Susana Zanetti (2004) denomina una “cofradía ilusoria”, por medio de la cual “revitaliza y transforma tradiciones” (p. 16).

Respecto de la relación específica entre Darío y Baudelaire, un trabajo de José M. Ferrero (1968) compara algunas obras darianas con sus declaraciones en *Historia de mis libros* (una especie de autobiografía literaria) e indica un desajuste entre lo que manifiesta el nicaragüense y las posibles influencias que la crítica ha detectado. Ese desajuste “se agudiza cuando entra en debate, precisamente, la influencia de Baudelaire”, el gran ausente entre *Los Raros*:

Se encontrarán, sí, algunas referencias dispersas [como] el padre de los decadentes, que sugirió ideas oscuras y relámpagos satánicos, que reventó petardos para espantar esas cosas llamadas ‘gentes’, que fue una víctima del *Spleen*, que escribió poesías condenadas para asustar al burgués, que introdujo en Francia a Edgar Allan Poe, etc. Estas referencias sí; pero lo curioso es que, aun cuando Baudelaire consiguió su adhesión, Darío no dejara de él una impresión integral y fervorosa. (Ferrero, 1968, p. 341)

El paradójico “silencio explícito” que Darío guarda en relación con el poeta francés, lleva a Octavio Paz a opinar que la primera generación de modernistas pasó de los románticos franceses al culto a los parnasianos, a diferencia de la segunda generación, para quienes el autor de *Les Fleurs du mal* fue determinante y Darío, en tanto nexos entre las dos, sólo habría experimentado tardíamente la influencia de Baudelaire. Ésta es una opinión que Ferrero recoge, pero para contraponerla a la de otros críticos, como Anderson Imbert, Raimundo Lida, Pedro Henríquez Ureña, Erwin Mapes o Juan Valera, que leen como inequívoca y decisiva la influencia baudelaireana en el nicaragüense.

Específicamente sobre su Salón de 1895, Caresani también considera ineludible la referencia al par francés, y comenta:

En sintonía con los *Salones* (1845-1859) de Baudelaire, el del nicaragüense convoca a cada paso una moderna “biblioteca” que, mientras traduce y vuelve inteligibles las obras pictóricas a partir de las propias preferencias estéticas, le da entidad a una concepción de la cultura como cita de citas, sin referentes exteriores, extra-artísticos, a verificar o constatar. Esta misma concepción, deudora del fundador de la crítica moderna –si, como bien destaca Ana Lía Gabrieloni, “la crítica de Baudelaire ‘inventó’ como poema el arte de Delacroix, transformando el hallazgo pictórico en búsqueda poética” (2006: 12)–, habilita el ingreso a los salones de una persistente entonación lírica que acerca la éfrasis dariana a las modulaciones del poema en prosa. (Caresani, 2015, p. 141)

Darío dejó poca constancia escrita acerca de su enfoque respecto de la tarea de crítico de arte. Sin duda se consideraba primordialmente poeta. Incluso cuestionó esa actividad en una nota sobre Auguste Rodin, donde dijo: “Los críticos de arte no me han

servido para maldita la cosa [*sic*], sino para amontonar a los ojos de mi pensamiento innumerables contradicciones” (16 de agosto de 1900).⁷⁷

En una de las pocas referencias metacríticas, define su labor en los siguientes términos:

La mayor parte de los críticos hacen catálogos. Pienso que lo mejor es decir algo de aquellas obras y de aquellos maestros que más impresión causan. [...] Rodeado de un mar de colores y de formas, mi espíritu no encuentra ciertamente a donde poner la atención con fijeza. Sucede que cuando un cuadro os llama por una razón directa, otro y cien más os gritan las potencias de sus pinceladas o la melodía de sus tintas o matices. Y en tal caso pensáis en la realización de muchos libros, en la meditación de muchas páginas [...] cogéis aquí una impresión como quien corta una flor [...] hacéis vuestra tarea, cumplís con el deber de hoy, para recomenzar al sol siguiente, en la labor donaideana [*sic*] de quien ayuda a llenar el ánfora sin fondo de un diario. (4 de junio de 1900)⁷⁸

Detectamos aquí una descripción de la crítica de arte como espacio en el que aprehender y expresar impresiones subjetivas sobre las obras. Pero también se percibe la angustia de lo inabarcable, la imposibilidad de “hacer catálogo”, de establecer un orden, de aplicar un método y el esfuerzo de la mente por recordar y seleccionar lo que más honda impresión causó. Esta desazón también la sufrieron en su momento Diderot y Baudelaire a la hora de dar cuenta de los Salones de París, abarrotados de cuadros casi hasta el techo. Por eso, quizás, el título que Darío eligió para una de sus notas fue: “Algo de arte”.⁷⁹ Con humildad, sin grandes pretensiones, ofrecía a sus lectores algo, un fragmento, una visión subjetiva, una “sensación”.

Creemos que, con sus críticas, Darío buscó y cumplió con dos objetivos: transponer en palabras las obras de arte visual, y recrear y comunicar con ellas su museo ideal. Es decir, en primer lugar, se propuso traducir para el público lector argentino, las “sensaciones de arte” que le suscitaban las obras. En un contexto de publicación característico del

⁷⁷ Darío, R. (16 de agosto de 1900). Rodin y su obra. Dos Rodines, ideas y sensaciones. *La Nación*, p. 3. [Como ya indicamos en el capítulo anterior, en los casos de textos relevantes para nuestro corpus, mantendremos las referencias bibliográficas en notas al pie para poder dar más información sobre la fuente sin interrumpir la lectura].

⁷⁸ Darío, R. (4 de junio de 1900). La exposición. Los edificios. El gran palacio de Bellas Artes. Diez años de arte. Los artistas de mi devoción. *La Nación*, p. 3.

⁷⁹ Darío, R. (1 de Mayo de 1900). Algo de Arte. Certámenes y exposiciones. *La Nación*, p. 3.

tabloide finisecular (Figura 52), un espacio de apretadas columnas con tipografía diminuta, los textos sobre arte de Darío no iban acompañados de ilustraciones, por lo cual era necesario hacer visible a través de lo legible. Entendemos que en esta condición radica, en parte, el motivo de la importancia y el espacio que el poeta nicaragüense le otorga a la descripción ecfrástica de las obras. Muchos de los lectores de *La Nación* o de *La Prensa*, que conformaban un público masivo y diverso, no iban a asistir a las exposiciones que comentaba, por lo cual era necesario reconstruir las obras con sus palabras.

Es en ese aspecto sugestivo, evocador, de la crítica de arte que se pone en juego la écfrasis, no ya en su condición de género lírico, sino en tanto recurso retórico ligado intrínsecamente tanto a la historia como a la crítica de arte, es decir, la écfrasis al servicio de la descripción vívida de las obras, concebida como una representación verbal de la representación visual (Heffernan, 1993). Toda una rama de investigaciones referidas a la écfrasis ha determinado que el objetivo de esta traducción de una obra de arte a palabras nunca será el mismo que el de una mera descripción de cualquier otro tipo de objeto. Se suma la intención de provocar un efecto estético similar al que produjo la obra que se toma como punto de partida y busca establecer un diálogo tenso pero fructífero entre dos poderes, el de las palabras y el de las imágenes.

En segundo lugar, respecto al museo ideal dariano, consideramos que, a partir de las piezas que seleccionó para describir, Darío construyó una suerte de *museo imaginario* edificado por medio de la écfrasis, que reunió para los lectores argentinos esculturas y pinturas que estaban dispersas por el continente europeo.⁸⁰

André Malraux (2012 [1965]) fue quien planteó que la reproducción fotográfica de las obras de arte inaugura la posibilidad de crear un museo que no necesita la presencia de las obras, sino sólo sus imágenes reunidas en un mismo espacio, un museo con formato de libro, en su caso. En retrospectiva, esta noción de *museo imaginario* permitió interpretar de ese modo el proceder de los escritores que crearon sus *museos* hechos de palabras (Martinovsky, 2009), especialmente durante el siglo XIX, cuando tuvieron lugar los fenómenos ya mencionados y analizados: el “*tournant artiste*” de la literatura de Bernard Vouilloux (2011), o la novedosa “*souveraineté du pinceau*” según Nicolás Valazza (2013), tendencias que vemos replicadas en el caso de Darío.

⁸⁰ Sobre la relación entre la écfrasis y el concepto de *museos imaginarios*, véase A. L. Gabrieloni (2018). El museo ideal, real e imaginario de la écfrasis. En A. L. Gabrieloni (comp.). *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Viedma: Editorial UNRN, pp. 157-176.

Martinovsky (2009) también retoma una interesante definición del museo como lugar de encuentro: encuentro entre un personaje y una imagen, entre las mismas imágenes y también encuentro con la imagen de uno mismo. A partir de allí, Martinovsky estudió el modo en que el museo representa la literatura y cómo la literatura representa al museo. En las crónicas de Darío, esa representación del museo se da frecuentemente bajo la tipología del relato de un personaje (el crítico) que visita un museo, por ejemplo, su nota “En el Louvre” (19 de junio de 1910), comienza: “Entre las oleadas de gentes que recorren las salas del vasto Museo acabo de ver pasar a Gabrielle d’Annunzio con dos amigos. Se han detenido en la escuela española delante del nuevo Greco”.⁸¹ O, en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes de París, rememora: “Aquí uno recorre salas y salas y apenas se siente atraído, rara vez, por una obra que merezca unos instantes de contemplación” (4 de junio de 1900).⁸² No escribe “desde el estudio”, desde su escritorio de trabajo, sino que se esfuerza por situarnos en los pasillos del museo.

Pero también el propio corpus dariano de críticas de arte deviene museo, en este sentido de lugar de encuentro entre el crítico, el público y las obras, o podríamos decir también, deviene archivo: una selección arbitraria de obras y artistas que queda establecida en el tránsito entre el siglo XIX y el XX y llega hoy hasta nosotros.

¿Quiénes integraron su museo imaginario? Podemos mencionar como las figuras principales (sus “altos artistas”) a Camille Corot, “a quien siempre habrá que nombrar”;⁸³ Odilon Redon, que “se hunde en el sueño y en misterio de la sombra”;⁸⁴ el holandés Jan Toorop; Félicien Rops, autor del frontispicio de *Les Fleurs du mal*, de quien dice: “La simbólica representación está en la gráfica idea de Félicien Rops, el arpa ascendente, a la cual tienden, en el éter, innumerables manos de lo invisible”.⁸⁵ También el suizo Arnold Böcklin (artífice de “bellos y valientes cuadros”);⁸⁶ el “insigne decorador, el maravilloso poeta, el gran Puvis [de Chavannes]”, “maestro de las nobles actitudes, de las figuras simples y grandiosas”.⁸⁷ Sin duda, también Gustave Moreau (“querido amigo”, autor de “creaciones mágicas”, que “orientaliza sus sueños en suntuosas telas”),⁸⁸ Aubrey

⁸¹ Darío, R. (19 de junio de 1910). Films de París. I. Adiós a Moréas. II. El Doctor Doyen o la justa malquerencia. III. En el Louvre. IV. Remy de Gourmont y la gloria. *La Nación*, p. 9.

⁸² Darío, R. (4 de junio de 1900). La exposición. Los edificios. El gran palacio de Bellas Artes. Diez años de arte. Los artistas de mi devoción. *La Nación*, p. 3.

⁸³ Darío, R. (25 de octubre de 1895). El Salón IV. *La Prensa*, p. 3.

⁸⁴ Darío, R. (1 de noviembre de 1895). El Salón VI. *La Prensa*, p. 4.

⁸⁵ Darío, R. (3 de abril de 1901). El arte en silencio. *La Nación*, p. 3.

⁸⁶ Darío, R. (16 de agosto de 1900). Rodin y su obra. Dos Rodines, ideas y sensaciones. *La Nación*, 3.

⁸⁷ Darío, R. (4 de junio de 1900). El Salón. Société Nationale des Beaux Arts I. *La Nación*, pp. 2-3.

⁸⁸ Darío, R. (1 de noviembre de 1895). El Salón VI. *La Prensa*, p. 4.

Beardsley, “el puck del dibujo”,⁸⁹ James Abbott McNeill Whistler, que logra provocar una “impresión honda” en el espíritu,⁹⁰ y Rodin, es decir artistas del simbolismo y aquéllos que, de una u otra forma, fueron más allá de la imitación de lo real, porque Darío creía: “Un caballo de raza es muy hermoso, pero habrá que conceder que es más hermoso un Degas, algo de Puvis de Chavanne [*sic*], alguna violencia de Rodin”.⁹¹ Por eso, cuando menciona a Joaquín Sorolla, le recrimina su naturalismo, “la inevitable ‘realidad’ está conseguida”, pero es un pintor que, según el crítico, muestra su “vasto dominio de la pintura y su indigente comprensión del arte”.⁹²

El criterio de selección para ingresar al museo dariano es el apasionamiento, la devoción que le suscitan estas obras, al modo de la “*justification raisonnée d'une préférence passionnée*”, que es como vimos que Jean Starobinski (1968, p. 16) define la crítica de arte de Baudelaire, compuesta de sus arbitrarias afinidades electivas.

Entre los artistas argentinos que entraron a su museo imaginario, aún cuando Malosetti Costa ha señalado la tensión irresuelta de los vínculos de estos con Darío, podemos mencionar a Graciano Mendhilharzu, Eduardo Schiaffino, Eduardo Sívori (“conocido y laureado”), Augusto Ballerini, pero especialmente a Diana Cid de García, cuyas obras estaban para Darío “colocadas sobre la *cimaise* por los jueces del mérito” y que “si no es simbolista, es genial” (1 de noviembre de 1895).⁹³ El caso de Diana Cid nos dice mucho sobre las posibilidades que da un museo imaginario, ya que si no fuera por las notas del nicaragüense, no sabríamos casi nada de ella, pues no se conservó su obra ni en colecciones públicas ni privadas, y hoy apenas pueden encontrarse algunas reproducciones fotográficas en diarios, revistas y catálogos.⁹⁴

⁸⁹ Darío, R. (4 de octubre de 1910). Tras el alma de Aubrey Beardsley. *La Nación*, p. 7.

⁹⁰ Darío, R. (22 de octubre de 1895). El Salón II. *La Prensa*, p. 5.

⁹¹ Darío, R. (21 de octubre de 1895). El Salón. *La Prensa*, p. 3.

⁹² Darío, R. (1 de mayo de 1900). Algo de Arte. Certámenes y exposiciones. *La Nación*, p. 3.

⁹³ Darío, R. (1 de noviembre de 1895). El Salón VI. *La Prensa*, p. 4.

⁹⁴ Diana Cid de García, como Darío nombra a Diana Cid García de Damppt, fue una pintora que logró reconocimiento en los salones finiseculares, e incluso formó parte del envío argentino a la Louisiana Purchase Exposition, realizada en 1904 en la ciudad norteamericana de Saint Louis. En contraste con su éxito en vida, el derrotero desconocido de sus obras llama la atención y se constituye en uno más de los argumentos para la revisar la historia del arte argentino desde una perspectiva de género. Sobre Diana Cid García de Damppt, además de las referencias hechas por Laura Malosetti Costa (2001) y Jorge López Anaya (2005), remitimos a los trabajos de Georgina Gabriela Gluzman que rescataron del olvido a diversas mujeres artistas para la historia del arte argentino: (2014). *Mujeres y arte en la Buenos Aires del siglo XIX: Prácticas y discursos*. Tesis de Doctorado, Historia y Teoría de las Artes. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras; (2016). *Trazos invisibles. Mujeres artistas en Buenos Aires (1890-1923)*. Buenos Aires: Biblos; (2017). *Mujeres y artes en la Argentina finisecular: de la fascinación al olvido*. En M. L. Rosa y S. Novoa Donoso (eds.). *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados; (2018). *Mujeres artistas argentinas a finales del siglo XIX: admirables olvidos. Estudios curatoriales*, (5) 7, http://untref.edu.ar/rec/num7_art_2.php.

“Sensaciones de arte” es el título de uno de sus artículos en el que comenta dos obras: la *Victoria de Samotracia* y *La infancia de Baco* (Figura 53), de Joseph Victor Ranvier (12 de septiembre de 1893).⁹⁵ Ambas de tema mitológico, por lo tanto, literario. De la escultura antigua, Darío habla como si estuviese frente a la diosa, “Atenea en su nueva forma, alada o áptera, es la gran Victoria, la Nike”. La considera una “oración fúnebre de piedra”. Y sobre su experiencia, dice el crítico: “De mí digo que jamás he comprendido mejor la antigua Nike, que cuando he visto en el Louvre la incomparable y mutilada Victoria de Samotracia”. Sobre la pintura de Ranvier, recorre los personajes, narra sus acciones, menciona muchas fuentes literarias que legitiman lo que llama una “página místico-eclógica bañada de inefable y deleitosa poesía”. Sus sensaciones sobre arte equivalen a una versión literaria de la obra plástica: “Baco niño se vio en los brazos del dios alado y ligero, como si Mercurio, interlocutor de Prometeo en la tragedia esquiliana, fuese el conductor un símbolo de fecundidad y poderío”.

En la forma en que Darío transmite sus sensaciones sobre las obras, queda claro que para él, igual que para Baudelaire, existe la posibilidad de una cierta equivalencia, una reversibilidad entre las artes, lo que lo lleva en varias ocasiones a referirse a las pinturas como poemas. Indica, por ejemplo, “dos personajes constituyen el poema”, sobre el cuadro *En tiempo de paz*, de Nazareno Orlandi;⁹⁶ o identifica al pintor como poeta, en el caso de Camille Corot; incluso llega a hablar de un buen retrato como de una *traducción* de la personalidad.⁹⁷ Estos mismos recursos y expresiones ya vimos que fueron utilizados también por Baudelaire para equiparar pintura y literatura, estableciendo una mutua correspondencia y desbancando la tradicional jerarquía de las palabras sobre lo visual.

El género del retrato en pintura es particularmente caro para el autor de *Los Raros* (1945 [1896]), por lo que aparece allí otra equivalencia entre sus búsquedas ensayístico-literarias y las de un pintor retratista.⁹⁸ Y fue sobre Camille Mauclair, a raíz de una colección de ensayos sobre figuras literarias similar a la que publicó Darío, que considera que “Estos párrafos de Mauclair son comparables, como retrato, en la transposición de la pintura a la prosa, al admirable pastel en que perpetúa la triste faz del desaparecido” (3 de abril de 1901).⁹⁹ Con palabras o con trazos de color, el objetivo de un retrato es el mismo. Según sus comentarios, entiende que el carácter literario de una obra pictórica la dota de un

⁹⁵ Darío, R. (12 de septiembre de 1893). Sensaciones de Arte. La Victoria de Samotracia. *La Nación*, p. 1.

⁹⁶ Muchas de las obras mencionadas por Darío no se conservan hasta el día de hoy, por lo que su fecha, dimensiones y ubicación es incierta.

⁹⁷ Darío, R. (22 de octubre de 1895). El Salón II. *La Prensa*, p. 5.

⁹⁸ Darío, R. (1945 [1896]). *Los Raros*. La Plata: Calomino.

⁹⁹ Darío, R. (3 de abril de 1901). El arte en silencio. *La Nación*, p. 3.

componente intelectual; por eso, ante una pintura de Eduardo Schiaffino, *Lady Rowena*, dice que, aunque “siendo obra pictórica, entra en el imperio del arte literario; una pintura intelectual [...] es una obra pictórica que confina con las letras” (27 de octubre de 1895),¹⁰⁰ y se dedica a elogiar la habilidad del pintor en el tratamiento de un tema procedente de un cuento de Edgar Allan Poe, un autor que, como ya vimos, tiene lazos fuertes con Baudelaire, por sus traducciones al francés y por las lecturas de la ciudad moderna.

Ahora bien, aunque según Darío serían las letras las que otorguen el tema a las pinturas, no propone con esto una superioridad o jerarquía de las palabras, sino que, retomando a John Ruskin (que enarbó en Inglaterra una postura coincidente con la de Baudelaire), imagina una confraternidad entre las disciplinas, pues literatura y pintura son concebidas como un “‘lenguaje expresivo y noble’, que os servirá para manifestar vuestra comprensión de la naturaleza y la más dificultosa del misterio humano”.¹⁰¹

Muchos estudiosos, como Erwin Mapes (1936), Marie-Josèphe Faurie (1966) y otros autores de obras recientes, han dejado claro la intimidad y el detalle de la relación entre Darío y los poetas franceses. Uno de sus referentes, Théophile Gautier, funcionó como modelo para Rubén Darío también en cuanto a la crítica de arte, ya que, como lo mencionamos en el capítulo precedente, fue quien utilizó el concepto de *transpositions d'art* para definir las relaciones entre literatura y obras visuales. Escribir crítica de arte o componer un poema inspirado en una obra, consistía para este crítico francés, en transponer en palabras la imagen, pero en palabras que necesariamente deben tener un carácter artístico, estético.

Darío es heredero de Gautier en muchos de estos aspectos. En la reseña “Algo de arte. Certámenes y exposiciones”, nos hace reflexionar, a partir del pintor Mariano Fortuny: “¿no os despierta este nombre el recuerdo de una fiesta de color de una página de Gautier?”.¹⁰² El nicaragüense, como su par francés, supo tomar como punto de partida para poemas efrásticos a un color, adoptando una propuesta de correspondencias sinestésicas entre las artes, tanto en la poesía como en la crítica, que lo conecta no sólo con Gautier, sino también nuevamente con Baudelaire. A su vez, las mismas objeciones que D. H. T. Scott (1980) señala sobre la crítica de Gautier, de quien este investigador dice que, cuando compara las diferentes artes, permanece en el nivel de los temas y motivos compartidos, sin describir similitudes intrínsecas entre las dos formas de arte, son aplicables a la crítica

¹⁰⁰ Darío, R. (27 de octubre de 1895). El Salón V. *La Prensa*, p. 5.

¹⁰¹ Darío, R. (22 de octubre de 1895). El Salón II. *La Prensa*, p. 5. Sobre la posición de Baudelaire en lo relativo a las mezclas e intercambios entre literatura y pintura, remitimos al capítulo 2.3 de esta tesis.

¹⁰² Darío, R. (1 de Mayo de 1900). Algo de Arte. Certámenes y exposiciones. *La Nación*, p. 3.

de Rubén Darío, ya que sus vínculos entre literatura y pintura se centran en el aspecto temático de las obras, sin profundizar mayormente en otros modos de interacción y las convierte en pretextos para una divagación literaria.

Más allá de las enumeraciones que compone con los nombres de los artistas que muestran en las exposiciones, de sus comentarios críticos sobre el público, el jurado, las instituciones, etc., en los momentos en que Darío se ocupa específicamente de una pintura o de una escultura, su escritura se torna un relato de las acciones, expresiones, sentimientos de los personajes representados. Es así que, en el conjunto de artículos aparecidos en *La Prensa* (donde Darío agrupa las obras del Salón según los géneros pictóricos), en el caso de los retratos, se confunde la descripción de la pintura con la de la persona: “Ha pintado Della Valle a su madre, sentada, tranquila y serena, tiene al lado en el brazo del sillón en que descansa, una fresca niña, en el amanecer de su más bella vida”.¹⁰³

De forma similar, en el siguiente artículo, el abordaje de los paisajes se convierte en una enumeración de objetos, acompañados de expresiones que dan la pauta de un transcurrir temporal y, así, construyen un paseo imaginario a través del espacio congelado de la obra: “en primer término, la entrada a una quinta o casa de campo, una enramada, una rústica glorieta; en el fondo, alumbrado de sol, el bosque, puntuado de flores rojas”.¹⁰⁴

Esta característica se ve asimismo en sus apreciaciones sobre Whistler (Figura 54), ya que Darío no fue permeable a las exploraciones formales del pintor inglés, que lo llevaron a transitar territorios cercanos a la abstracción, en cambio, el crítico se mantuvo atado a una interpretación de lo representado, señalando el carácter de la madre del artista: “aquella anciana sentada, de perfil, vestida de negro, que destaca en un fondo oscuro emblemático, tan sugestiva, tan vagamente triste”,¹⁰⁵ o la figura etérea de una dama fantasmagórica: “Hay algo de vago y de profundo en la mirada de esa joven que es de una belleza tan particular”¹⁰⁶.

¹⁰³ Darío, R. (22 de Octubre de 1895). El Salón II. *La Prensa*, p. 5.

¹⁰⁴ Darío, R. (23 de Octubre de 1895). El Salón III. *La Prensa*, p. 5.

¹⁰⁵ Darío, R. (22 de Octubre de 1895). El Salón II. *La Prensa*, p. 5.

¹⁰⁶ Darío, R. (27 de Octubre de 1895). El Salón V. *La Prensa*, p. 5.



Figura 53. Joseph Victor Ranvier. *L'Enfance de Bacchus*, óleo sobre tela, 133 x 224,5 cm., 1865, Musée d'Orsay, París.



Figura 54. James McNeill Whistler. *Arrangement in Grey and Black N° 1*, conocido como *Whistler Mother*, óleo sobre lienzo, 144,3 x 163 cm., 1871, Musée d'Orsay, París.

Los momentos en los que los textos críticos de Darío se abocan a las obras y a la vez se tornan plenamente efrásticos, son aquellos en los que aborda el tema de las obras. Es decir que su utilización de la éfrasis sigue la tradición que ejercitaba la habilidad retórica en función de la descripción de una pintura, partiendo de la descripción para llegar a la narración de acciones. De esa forma, la éfrasis explotaba el potencial narrativo de las imágenes, pero aparecía un conflicto con aquéllas obras en que el asunto literario comienza a mermar su importancia.

Dentro del conjunto de artículos de *La Prensa*, destaca una prosopopeya (recurso habitual en la éfrasis) a partir de una escena de género de una pintora, Will, que da la pauta de la concepción dariana de la descripción de la obra de arte como ejercicio literario. Sobre el cuadro *Luto* de dicha pintora, Darío inventa una ficción breve:

Una mujer, una madre, sentada, apoyada en una mano, está triste [...] No hay duda de que *Él* ha muerto: bien comprendéis desde el primer instante, que él es el niño amado, el hijo que alegraba el hogar. La madre [...] parece decir: “Mirad mi duelo y mi melancolía, pero mirad también qué bien dibujada está mi mano izquierda. Dibujar una mano ahí es nada! el soneto de los pintores! [*sic*].¹⁰⁷

Se trata de un caso curioso, ya que Darío, al hacer hablar al personaje de la pintura, introduce una fractura en la ilusión en el momento de mayor dramatismo y la mujer comienza a hablar sobre sí misma como personaje pintado por el artista. Se desliza así una fisura respecto a la interpretación de la éfrasis según una concepción mimética de las artes, aparece la ironía, el artificio revelado. Pero este ejemplo es una excepción, en la mayoría de los casos Darío recurre a un uso de la éfrasis que rescata el aspecto literario y narrativo de las pinturas finiseculares.

Según lo desarrollado, el introductor del modernismo en la Argentina que fue Rubén Darío, a pesar de mencionar esquivamente a Baudelaire (autor tan cercano a mucho de sus *Raros*), da cuenta en los artículos de crítica de arte de una labor de recepción de los modos de hacer crítica baudelaireanos: desarrolla sus salones y reseñas como un recorrido subjetivo, asistemático, en el que las obras despiertan en él sensaciones que busca reproducir en sus lectores; lo guía el mismo apasionamiento por las artes visuales que enarboló el francés y, valiéndose de las palabras construye para sus lectores un museo

¹⁰⁷ Darío, R. (25 de Octubre de 1895). El Salón IV. *La Prensa*, p. 3.

imaginario propio; asimismo, al igual que Baudelaire, Darío también propone una reversibilidad de las influencias entre imágenes, palabras, colores, sonidos; finalmente, el lugar de la écfrasis en sus escritos sobre arte reviste el mismo carácter decimonónico que tuvo en Baudelaire, combinando las aspiraciones estéticas del uso del lenguaje con prosopopeyas y ficcionalizaciones a partir de los personajes representados en las pinturas que no terminan de distanciarse del realismo.

Cerramos así lo que consideramos un primer momento inaugural de la recepción de la crítica y las ideas sobre arte de Baudelaire en nuestro territorio.

4. 3. 2. Julio Rinaldini

Avanzando cronológicamente por aquellas figuras que desarrollaron su trabajo en el ámbito de la crítica de arte, contribuyendo a una progresiva especialización y profesionalización de la misma en nuestro país, detectamos entre ellas a otro crítico de arte que consumó referencias a Charles Baudelaire en el seno de sus textos sobre muestras y artistas locales.

Se trata del argentino Julio Rinaldini (1890-1968), quien destacó como crítico de arte y periodista en las revistas *Nosotros*, *Argentina Libre*, *Sur*, *Saber Vivir*, *Cabalgata*, *Lyra* y periódicos como *La Nación* y *El Mundo*, publicó varios libros de ensayos y estuvo ligado a la Asociación Amigos del Arte.¹⁰⁸ Rinaldini se acercó a la actividad periodística a una edad muy temprana y pronto incursionó en la crítica de arte como autodidacta, como un forastero (declaró en alguna ocasión), que ve por primera vez aquello que va a juzgar.

En 1921, a los 31 años, publica su primera compilación de artículos en formato de libro, con el título *Críticas extemporáneas* (Figura 55). Los órganos en los que se desempeñó representaban principalmente lo ya legitimado dentro del circuito artístico, por lo cual Diana Wechsler (2003) ubica a Rinaldini bajo la denominación de “crítica canónica”, junto a Atilio Chiappori y José León Pagano, porque se trata de tres agentes que “tomaron partido por los valores estéticos ya instituidos dentro del sistema de las artes” (p. 83) y los defendieron a través de sus críticas frente a aquellas propuestas que buscaron quebrantarlos. Por otra parte, más allá de este posicionamiento moderado en general, con el

¹⁰⁸ Los artículos de Rinaldini fueron consultados en diversas bibliotecas y en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional; contamos también con la edición facsímil de *Críticas extemporáneas* (2004 [1921]); pero consideramos que la principal y más valiosa fuente es la compilación organizada por Patricia Artundo y Cecilia Lebrero (Rinaldini, 2007) para Fundación Espigas.

transcurrir de su carrera quedó claro que la labor de Rinaldini fue fundamental para la difusión y aceptación (bastante tardía en nuestro país) de los aportes del impresionismo y el postimpresionismo, que progresivamente fueron identificados con la pintura y el arte modernos, lo cual funcionaría como puerta de entrada para exploraciones más rupturistas y de vanguardia a partir de la década del veinte.

Creemos que su biografía profesional precoz y también el contexto correspondiente a unos años efervescentes en la historia del arte argentino, tuvieron como consecuencia que la producción de Rinaldini manifestara una bisagra en su discurso crítico. Coexisten en él elementos que, retomando el vocabulario de Raymond Williams (1988), podríamos calificar de residuales, los cuales a partir de un momento determinado comienzan a dialogar y dejar lugar a nociones emergentes, que le permiten valorar expresiones de arte más modernas.

En su ensayo *De Leonardo a la pintura contemporánea*, encontramos algunas reflexiones de Rinaldini sobre su propia práctica en estos términos:

La crítica de arte es una experiencia que alecciona en primer término a quien la ejercita. Al cabo son sus inclinaciones y la medida de las posibilidades de su tarea lo que descubre el crítico. El juicio objetivo no está a salvo ni de la influencia de instintivas valoraciones subjetivas, ni de la conciencia final de sus límites. En lo más, a nuestro juicio le está permitido seguir las directivas de un proceso, hasta que el examen se entorpece sin remedio y nos descubre bajo la pura sugestión del hecho. Cuanto digamos a partir de ese momento es interpretación que nutre de nuevo sentido a la obra. Al paso que nos hemos acercado a ella, la obra se ha librado de nosotros, de la presión que ejercíamos sobre ella para actuar libremente en nosotros. Ha medido con nosotros su fuerza para quitarnos del camino. Después de someterla a prueba, no nos queda otra salida que dejarla seguir adelante. (1942, p. 10)

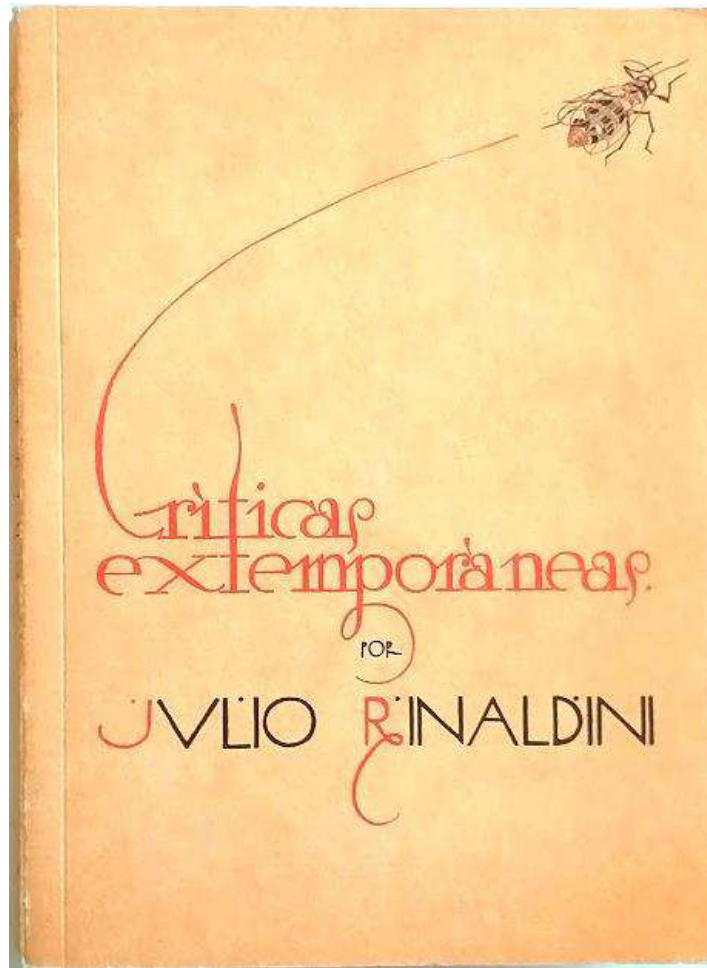


Figura 55. Julio Rinaldini, *Críticas Extemporáneas*, Buenos Aires: Cúneo, 1921, portada.

Su situación también difiere con el caso de Rubén Darío, pues su procedencia desde el periodismo separa a Rinaldini de una pretensión literaria y su crítica de arte se orienta hacia un discurso específico, más técnico, que busca insertar las obras de los artistas argentinos en la historia del arte, conectándolas con referentes europeos. Dialoga así con lo francés también desde otra perspectiva, distinta a la fascinación que el nicaragüense profesó por la cultura de sus pares poetas simbolistas porque en el caso de este periodista, el referente francés encarna el canon de lo moderno, de lo cosmopolita que debe legitimarse en Argentina.

En cuanto a las menciones y apropiaciones de Baudelaire, éstas son en Rinaldini esporádicas, pero aún así cargadas de significación. Las ha incorporado a pesar de que en ciertos puntos contradice abiertamente la posición del crítico francés, como cuando amonesta a la escultura por introducir trajes modernos para sus representaciones (mientras que Baudelaire defendió enfáticamente el rol de la moda en el arte),¹⁰⁹ o cuando promulga que la inspiración debe buscarse en la naturaleza, y no en la vida, “que está hecha de pequeños conflictos y de estrechas vicisitudes”,¹¹⁰ lo cual puede contradecir el reclamo baudelairiano de un heroísmo de la vida moderna.

Asimismo, de la lectura de los textos de crítica de arte de Rinaldini no se pueden extraer alegatos a favor de los préstamos entre poesía, música y pintura, detectamos en ellos más bien una defensa de los límites claros entre las artes. Por ejemplo, en un análisis resalta y valora especialmente que un artista “jamás sugiere la menor preocupación literaria”¹¹¹ y, en otra ocasión, cuestiona a un grupo de artistas que redactaron escritos sobre sus obras, lo que interpretó como un acto de intromisión en un campo que les era ajeno, el de las palabras.¹¹²

También es digno de señalar que en 1920, Julio Rinaldini traduce para la revista *Nosotros* un capítulo dedicado al pintor James Whistler, del libro del pintor Jacques-Émile Blanche (1919), *Propos de peintre*. En la introducción, Rinaldini aprovecha a repetir su posición sobre las relaciones entre las obras de arte y las palabras: “Nunca se ha comentado tanto la obra de arte como en los últimos tiempos”, afirma, y esto no es algo que él vea con buenos ojos, en cambio, hay que dejar que la obra hable por sí misma: “¿A

¹⁰⁹ Véase su artículo: Rinaldini, R. [Seud.] (Septiembre de 1914). El cuarto Salón. El vernissage. *Nosotros*, (6) 65, pp. 290-295 (compilado en Rinaldini, 2007, pp. 87-90).

¹¹⁰ Véase la nota: Rinaldini, R. [Seud.] (Junio de 1914). Las reflexiones del señor Zonza Briano. *Nosotros*, (8) 62, pp. 246-254.

¹¹¹ Rinaldini, J. (11 de junio de 1923). El arte singular del Dr. Pedro Figari. *La Nación*, p. 4 (compilado en Rinaldini, 2007, pp. 126-129).

¹¹² Rinaldini, J. (13 de diciembre de 1936). Dibujos y grabados abstractos. *El Mundo*, p. 6 (compilado en Rinaldini, 2007, pp. 262-264).

qué comentar y definir lo que ya es de por sí un comentario y una definición?”.¹¹³ Llegó a sentenciar: “Los modernistas hablan, discuten, publican [...] sólo se discutió en tiempos de decadencia”.¹¹⁴

Cabe entonces atribuir a Rinaldini cautela respecto de las mezclas entre las artes, mientras que Darío comulgó con las correspondencias entre ellas y, contemporáneamente y en contraste, veremos que Atalaya mantuvo un punto de contacto con el credo romántico que favorecía los intercambios y préstamos entre las disciplinas visuales y las de la palabra y la música.

A pesar de las discrepancias con algunas de las propuestas estéticas y artísticas de Baudelaire, están presentes en los escritos de Rinaldini varias referencias concretas al crítico francés, que se vinculan con la imagen de la vida moderna, con la mirada renovada sobre el hecho cotidiano, con la figura del *flâneur*, como buscador de imágenes. Un ejemplo de lo anterior lo constituye su artículo del 11 de junio de 1923, “El arte singular del Dr. Pedro Figari”. Allí, Rinaldini argumenta que su experiencia ante la obra del pintor uruguayo (Figura 56) es la de estar frente a algo nuevo, difícil de asir, que lleva a su “instinto” a buscar conexiones tranquilizadoras con Honoré Daumier, Henri Toulouse-Lautrec o Hermenegildo Anglada Camarasa.¹¹⁵ He aquí una primera estrategia legitimante: ligar al artista rioplatense con sus antecesores europeos ya consagrados, pertenecientes a las tradiciones francesa y española, un recurso argumentativo frecuente entre los escritores de historia y crítica de arte de nuestro país. Pero, se apresura a señalar el crítico, “la obra era [...] distinta, puramente original, esencialmente nueva”.¹¹⁶ En este momento, quiere resguardar al lector de confundir a Figari con un simple imitador, un repetidor de fórmulas ya probadas e importadas de Europa. Por el contrario, según Rinaldini, en Figari se hallan presentes las características y virtudes del auténtico artista, posee la sensibilidad estética necesaria en un verdadero talento. Y, para demostrarlo, pone en juego una segunda estratagema, que justifica doblemente al artista y al crítico.

¹¹³ Rinaldini, R. [seud.] (Enero de 1920). James MacNeill Whistler. *Nosotros*, (14) 128, p. 20-44.

¹¹⁴ Rinaldini, R. [seud.] (Mayo de 1914) Sobre enseñanza pictórica. Algunas consideraciones tardías pero siempre oportunas. *Nosotros*, (8) 61, pp. 189-196 (compilado en Rinaldini, 2007, pp. 63-67).

¹¹⁵ Sobre Pedro Figari, remitimos a los siguientes volúmenes: (2014). *Muestra iconográfica de Pedro Figari*. Montevideo: Museo Figari (2019). *Figari. Mito y creación*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes; C. Herrera Mac Lean (1943). *Pedro Figari*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.

¹¹⁶ Rinaldini, J. (11 de junio de 1923). El arte singular del Dr. Pedro Figari. *La Nación*, p. 4 (compilado en Rinaldini, 2007, pp. 126-129).



Figura 56. Pedro Figari. *Pericón*, óleo sobre cartón, 70 x 100 cm., Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

La maniobra consiste en citar a Baudelaire como referente en su papel de reconocido crítico de arte y retomar específicamente sus reflexiones sobre el “hombre de las muchedumbres”. Como ya vimos, este tópico fue aprovechado por el francés en su ensayo *Le Peintre de la vie moderne*, publicado en 1863, cuyo capítulo “L’artiste, homme du monde, homme des foules et enfant” (“El artista, hombre de mundo, hombre de la multitud y niño”) remite a un cuento de Edgar Allan Poe (“The Man of the Crowd”, “El hombre de la multitud”, 1840) por considerar que su personaje principal reviste las características primordiales que debería poseer el artista moderno. En su referencia, Rinaldini no menciona a Poe, señala directamente a Baudelaire como autor de estas ideas, omisión que puede leerse como una jerarquización del crítico por sobre su objeto.

Según el crítico argentino, las particularidades que unen al hombre del relato con el artista de la modernidad, son equivalentes a las que revisten a Figari. Los tres comparten una aumentada capacidad de asombro ante lo “extraordinario cotidiano”, pretenden absorber el mundo que los rodea y tratar de recordarlo todo. Esa surte de estado de embriaguez sería similar a la mentalidad que poseen los niños, lo que genera una especie de segunda inocencia. Esta apelación a la ingenuidad de la niñez resulta contrastante con la efectiva madurez del artista uruguayo que se lanzaba al mundo del arte luego de haber desarrollado su carrera de abogado.

Debemos señalar que no aparenta ser una casualidad que, en el texto de Baudelaire y apenas unos párrafos antes de hablar sobre el “hombre de las muchedumbres”, se hiciera referencia a la avanzada edad en que comenzó a pintar el Sr. G. (es decir, Constantin Guys, artista modélico para el crítico francés y sobre el cual versa *Le Peintre de la vie moderne*). Guys empezó a trabajar a los cuarenta años, lo que contradice el estereotipo romántico del genio juvenil y marca otro punto de contacto con Figari, por lo cual el crítico argentino parece no haber desperdiciado esta oportunidad de respaldar la figura y obra del uruguayo con una fuente autorizada como Baudelaire. Consecuente con esto, Rinaldini continuó con un apartado de dos párrafos que argumentan a favor de la posesión de un “don innato”, aunque tardíamente explotado, por parte del pintor uruguayo.

De acuerdo con el crítico, hay una sensibilidad especial en Figari con respecto a los temas de sus cuadros, los que retomaban recuerdos y “fantasmas” del pasado, construyendo una pintoresca estampa rioplatense, compuesta de “imágenes de la vida ciudadana, la de otro tiempo, la que todavía no había sido modernizada”, es decir que, en el análisis de las obras, el crítico reconoce temas que no son precisamente actuales, pero esa

sensibilidad para los contenidos estaría ligada con una visión y procedimientos que sí serían propiamente modernos, aplicados con medios sencillos, económicos, puestos al servicio de una expresión puramente pictórica. Para Rinaldini la modernidad de la pintura de Figari se funda sobre todo en su proceder, alejado de todo carácter literario, dice que el “artista es ante todo y sobre todo un pintor”,¹¹⁷ y se lamenta de que su discurso crítico someta a la obra a un discurrir temporal que no le es propio a la pintura, sino a la literatura.

Desde nuestro examen presente, parece un tanto forzada la relación establecida por Rinaldini entre Figari y el “hombre de la multitud” baudelairiano. Aunque pueda haber resultado acertado de su parte señalar la pictoricidad de una obra que se caracterizó por una rítmica disposición del color y un acercamiento a las exploraciones de tendencia abstracta que se estaban produciendo en la pintura desde comienzos del siglo XX, nos parece exagerado encontrar en sus nostálgicas postales costumbristas un reflejo de la de la vida moderna, caracterizada principalmente por la ebullición de la vida en las metrópolis, el cosmopolitismo, el auge de la innovación constante y el veloz fluir de los eventos cotidianos. El anonimato de sus personajes de raza negra, frecuentemente pintados sin rostro, con una expresión jovial a pesar de estar aún sometidos a la servidumbre, no parece contactar directamente con el *flâneur* baudelairiano, un personaje único, inherentemente urbano y un ser extraordinario que escudriña a la ciudad, mientras permanece escondido detrás de una bella máscara que se construyó para sí mismo. Pero, justamente esa fricción entre el artista analizado y el referente al que recurre Rinaldini, es elocuente acerca de su trabajo de recepción y apropiación de los textos de Baudelaire. En el contexto argentino de los años veinte, Figari funcionaba como representante de la pintura del postimpresionismo y Rinaldini convierte a las descripciones del artista moderno elaboradas por el francés en la caracterización de la figura del pintor uruguayo. Al hacerlo, puede pasar por alto ciertas contradicciones porque lo que está implementando es una estrategia legitimante que se vale de Baudelaire al mismo tiempo que le atribuye sentidos nuevos desde su propio horizonte de lectura.

En cuanto al lugar de la descripción efrástica en la crítica de Rinaldini, aspecto que concentra nuestra atención en cada uno de los casos aquí citados, en tanto permite deducir el modo en que cada crítico piensa los vínculos entre las palabras y las imágenes, debemos señalar que, aunque la descripción de las obras no ocupa un espacio demasiado extenso —ya que la mayoría de las veces Rinaldini se detiene en la figura del artista o en

¹¹⁷ Rinaldini, J. (11 de junio de 1923). El arte singular del Dr. Pedro Figari. *La Nación*, p. 4 (compilado en Rinaldini, 2007, pp. 126-129, p. 129).

diagnosticar el estado de las instituciones de arte— en los comentarios directamente alusivos a las imágenes (en contraposición con gran parte de la escritura de Rubén Darío), podemos afirmar que genera un desplazamiento desde el aspecto temático hacia las características perceptibles formales de la obra, entre ellas, especialmente hacia la descripción del color, en el que Rinaldini evalúa los efectos de la renovación en el arte.

Veamos, a modo de ejemplo, la reseña del mismo autor del sexto Salón Nacional de 1916 (en Rinaldini, 2007, pp. 112-117). Luego de hacer una evaluación de la situación del arte argentino, según lo que se vio reflejado en las sucesivas ediciones del certamen, comienza por rescatar la obra de Valentín Thibon de Libian, *La Fragua* (1916, Figura 57), de la que dice que “ha sido hecha de acuerdo a un plan” y que su mérito reside en “la pureza, la delicadeza y la armonía del color; en el espíritu, la naturalidad, la vida de los personajes”. Pese a rescatar el “asunto perfectamente definido y realizado”, no tenemos en su comentario una reconstrucción efrástica del tema, aún cuando la obra exhibe una bailarina, una mujer arlequín y otros personajes, que podrían haber despertado una elaboración descriptiva o narrativa.

Cabe aclarar que en *Nosotros* el entorno de publicación era austero en cuanto a ilustraciones, aún cuando era una revista especializada en materia cultural y artística. Es decir que, aunque en ella las críticas de arte tenían un entorno más específico (a diferencia de un periódico como *La Nación*), el aspecto gráfico seguía teniendo características similares a los periódicos y publicaciones finiseculares, porque se privilegiaba la palabra por sobre la imagen.

Asimismo, como ya vimos, al momento de dar cuenta de la obra de Pedro Figari el tema principal de la crítica de Rinaldini no era aquello que las pinturas encierran, sino el acto de percepción frente a las obras, su experiencia como espectador, en la que “ante lo que vemos por primera vez se despierta la voluntad de relacionarlo con lo que ya hemos visto”,¹¹⁸ o en todo caso, se ocupa del proceso creativo del artista uruguayo, que vimos Rinaldini lo entiende como un “estado de sensibilidad” particular que asocia con las ideas de Baudelaire.¹¹⁹

¹¹⁸ Rinaldini, J. (11 de junio de 1923). El arte singular del Dr. Pedro Figari. *La Nación*, p. 4 (compilado en Rinaldini, 2007, pp. 126-129, p. 126).

¹¹⁹ *Ibíd.*



Figura 57. Valentín Thibon de Libian. *La Fragua*, óleo sobre tela, 85 x 78,5 cm., 1916, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

En muchas de sus críticas, la excepción de Rinaldini al recurrir a la écfrasis radica en el color de las pinturas. El colorido es uno de los pocos elementos en los que el comentario sigue atado a su referente visual, es un motivo para la adjetivación: “qué opulento es de color y cómo se presta por lo tanto a las armonizaciones más sutiles, cómo su atmósfera en apariencia pobre está poblada de gamas riquísimas [...] El color es riqueza y precisión de lenguaje”, dice sobre Figari (11 de junio de 1923);¹²⁰ y en un artículo de 1921 sobre Tito Cittadini, incluido en *Críticas extemporáneas* (Rinaldini, 2004 [1921]), reconstruye así un paisaje: “En la atmósfera diáfana el color se exalta y se multiplica [...] el color se vuelve más íntimo [...] El tono antes vibrante se ha vuelto más profundo, la luz se derrama en la piedra que antes hería” (p. 209).

El resguardo de la écfrasis en lo relativo a la reconstrucción del color de las obras, nos permite argumentar que la naturaleza del género ecfrástico se transformó durante el proceso de introducción del arte moderno, que llevaría al apartamiento del modelo mimético de representación de lo real en el arte. La importancia que adquirió el color para el arte, entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, como emblema de autorreferencialidad de la pintura y de su ruptura con la representación, ubica a este aspecto de las obras en el centro de la crítica de arte, que es retada a dar cuenta con palabras de las búsquedas colorísticas de los artistas, un desafío recurrentemente señalado, desde Baudelaire en adelante, pero que resulta ser también un terreno fértil para la interacción entre imágenes y palabras.¹²¹

Aún así, en el caso de Rinaldini, sus referencias al color son menos abundantes y con menos sugerencias metafóricas que las que encontramos presentes en Atalaya, a quien analizaremos a continuación. Mientras que este último define al color como “la adjetivación de nuestro ambiente temperamental” (Agosto de 1928, en Artundo, 2004, p. 150), Rinaldini asevera que el color “es riqueza y precisión del lenguaje” (Rinaldini, 1923, p. 4), y hace hincapié en el aspecto formal, en su función dentro de la composición de la obra. Asimismo, cuando Rinaldini (1924) remite a Delacroix como antecedente de la pintura moderna y del impresionismo, no deja escapar ninguna metáfora musical sobre el color en sus pinturas, y tampoco utiliza sinestesias o comparaciones. Lo único que le interesa es establecer una genealogía del impresionismo, como proceso que habría conducido a la preponderancia del color en la pintura, pero se apresura a señalar que esa

¹²⁰ *Ibíd.*

¹²¹ Remitimos a los desarrollos hechos sobre este tema en las páginas 73 a 80 de esta tesis.

preponderancia es consecuencia, y no causa, de la renovación.¹²²

Además de los colores, la segunda excepción o refugio de la écfrasis en los artículos de Rinaldini fueron las esculturas, en particular, las de Rogelio Yrurtia (Figura 58), artista predilecto del crítico. En la revista *El Hogar*, en una nota de 1925, escribe:

Todas las criaturas de Yrurtia andan. [...] Tengo con ellas cierta familiaridad. Una, sobre todo, es amiga predilecta. Es una mujer, una cabeza de mujer casta y fina, una criatura fervorosa, retraída por una súbita emoción de vida. Su rasgo diáfano deja traslucir la llama que la enciende. [...] La boca, apenas entreabierta, deja escapar el aliento en una leve palpitación de vida [...] He caminado con ella. (Rinaldini, 2007, p. 151).

Nos preguntamos porqué son las esculturas las únicas obras que cobran vida en las palabras de Rinaldini, que nos recuerdan a los personajes que cobran vida en las críticas de arte de Rubén Darío. Siendo la escultura una disciplina en la que la representación mimética se mantuvo vigente durante los primeros años del siglo XX, tiene cierta lógica que también la écfrasis y la prosopopeya, en su carácter de representación verbal de la representación visual, encontrarán en ella un refugio. Si la disciplina escultórica no se apresuró a romper los lazos con la representación, por ende, la écfrasis más tradicional, aquélla que transmutaba las imágenes fijas a descripciones temporalizadas de acciones, encontró un reducto donde seguir activa, y tentó a Rinaldini a dejarse llevar, brevemente, por una narración motivada por el tema de la obra.

Ubicándonos ya en el siglo XX, Rinaldini da muestras de cómo el desarrollo del arte y la crítica en la Argentina podía valerse de la lectura de Baudelaire para encontrar fundamentos modernos en los que sostenerse. Aún cuando no coincidiera con el enfoque de las correspondencias entre las artes, una tradición romántica que resultó revitalizada en el escritor francés, Rinaldini podía encontrar en la descripción baudelaireana del artista moderno un argumento a favor de aquellas figuras que buscó legitimar, en las que el lenguaje puramente plástico, y por ende el color, adquirieron cada vez más protagonismo y modificaron simultáneamente el discurso crítico que abordaba esas nuevas imágenes.

¹²² Rinaldini, J. (1924). El valor del impresionismo y las tendencias post-impresionistas. *Nosotros*, (18) 182, pp. 291-310 (compilado en Rinaldini, 2007, pp. 137-149).



Figura 58. Rogelio Yrurtia. Cabeza I, s/f, escultura en bronce, 46 x 29,5 x 29,5 cm., Museo de Arte de Tigre, Buenos Aires.

4. 3. 3. Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya)

Luego de que, en 1934, el editor Manuel Gleizer publicara con prólogo de Cayetano Córdova Iturburu una compilación póstuma de los textos críticos de Alfredo Chiabra Acosta (1889-1932) (Figura 59) —escritor de nacionalidad peruana pero radicado desde su juventud en la Argentina—, la figura de Atalaya (ese fue su seudónimo) sería conservada y reflatada sólo en ocasiones por algunos de los artistas y escritores que lo conocieron, como Emilio Pettoruti o Carlos Giambiagi. Hace pocos años, recomenzó el estudio de su crítica de arte y sus emprendimientos editoriales, de la mano de las investigadoras que ya mencionamos: Diana Wechsler (2003); Patricia Artundo (2004 y 2008), a cargo de la organización y edición del Archivo Atalaya de la Fundación Espigas; y María del Carmen Grillo, cuyo trabajo exhaustivo sobre la revista *La Campana de Palo* (2008) alberga datos valiosos y correctamente sistematizados, muchos de ellos relativos a este escritor.

En sus comienzos, Atalaya le debió a Alberto Ghirardo¹²³ la publicación de su primera crítica de arte en *Ideas y Figuras* (Nº 81, 31 de Octubre de 1912, Figura 60), un comentario del Salón Nacional de 1912 que, a pesar de ser anónimo, es atribuible al autor, tal como lo refiere Artundo.¹²⁴ Los acontecimientos posteriores ocurren a través de su paso por Rosario entre 1911 y 1914, donde editó la revista *Bohemia*,¹²⁵ y organizó una muestra con artistas de tendencia moderna; hasta el momento en el que las actividades de Atalaya se consolidarán en Buenos Aires, alrededor de publicaciones vanguardistas como *Acción de Arte*, luego, el *Suplemento Semanal* del periódico ácrata *La Protesta* (donde colaboró con comentarios sobre exposiciones y artistas), y *La Campana de Palo*, en sus dos épocas.

¹²³ Alberto Ghirardo (1875-1946), escritor y político anarquista, que dirigió dicha revista en Buenos Aires entre 1909 y 1916.

¹²⁴ Publicado en forma anónima, éste ha sido atribuido a Atalaya por Patricia Artundo a partir de una referencia que el crítico hiciera en otro artículo publicado en el *Suplemento Semanal* de *La Protesta*, el 11 de enero de 1926. Los ejemplares de *Ideas y Figuras* fueron consultados en el archivo microfilmado del CeDInCI.

¹²⁵ Hoy prácticamente inhallable, solamente pudimos consultar un ejemplar de la revista, conservado en la Academia Argentina de Letras.

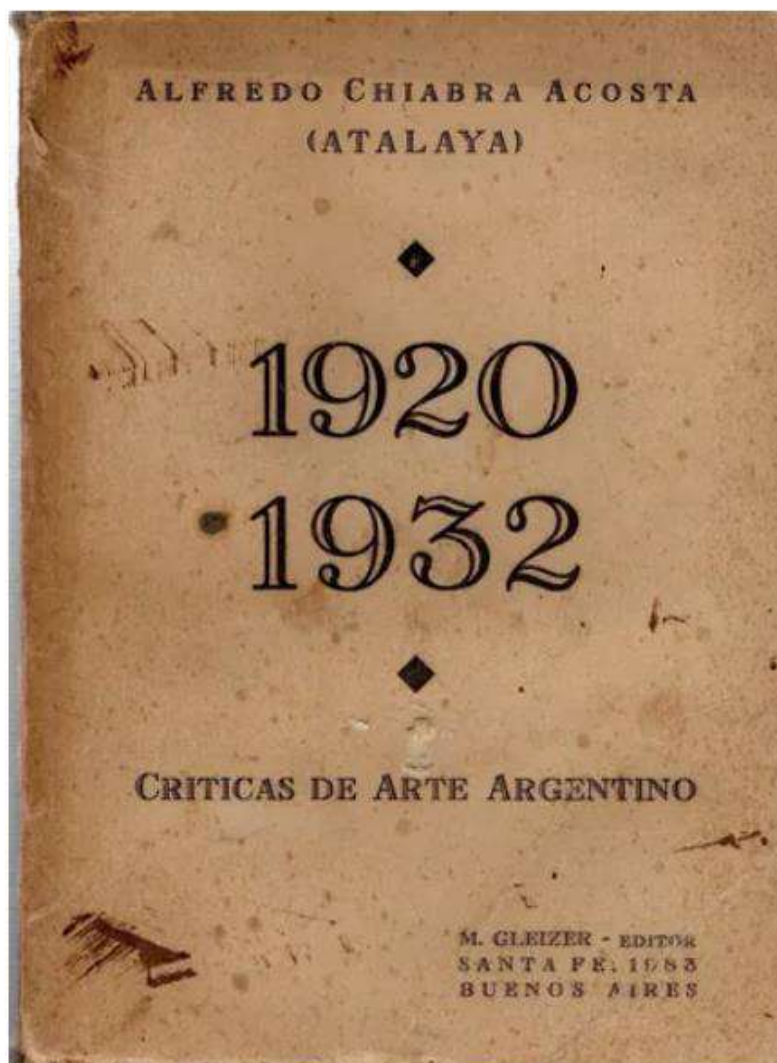


Figura 59. Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), *Críticas de Arte Argentino 1920-1932*, Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1934, portada.

IDEAS Y FIGURAS

Oficina: SARMIENTO 321

REVISTA SEMANAL DE CRÍTICA Y ARTE

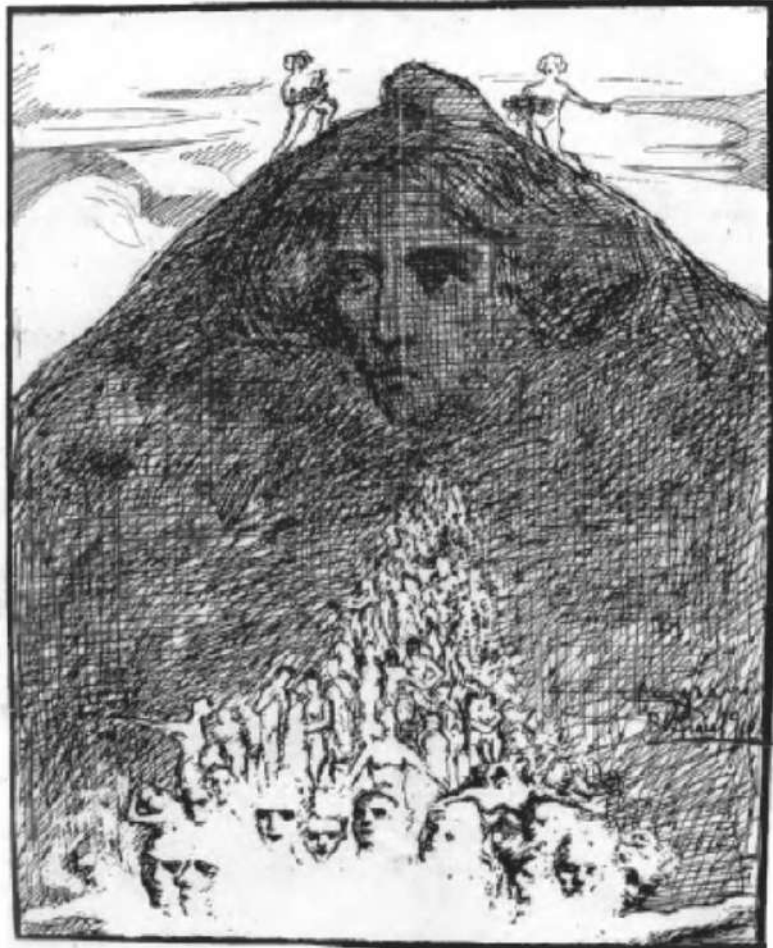
ALBERTO GHIRALDO
DIRECTOR

Año IV

BUENOS AIRES, OCTUBRE 31 DE 1912

Número 81

Salon Nacional de Arte-1912



SUMARIO: Consideraciones. La personalidad y el ambiente. El regionalismo en el arte. Notas impresionistas. La pintura. La escultura. Los premiados. — Caricaturas de Navazio, Marquez, Daneri, Guarro, Alice y Rossi por Tibben de Tihine. — Autores españoles y autores argentinos; Javier Bueno. — Evaristo Carriego; F. Defilippis Noron. — Verso triste; Juan A. Sotomayor. — Eglógicas; J. N. Agüero Vera. *Allegria de Cappiano.*

Figura 60. Salón Nacional de Arte - 1912, *Ideas y Figuras*, N° 81, 31 de Octubre de 1912.

Hacia 1910, el movimiento anarquista había pasado ya por su época de esplendor, luego de haber desempeñado un rol importante en la política argentina a finales del siglo XIX.¹²⁶ Según Zaragoza (1996), de una primera etapa marcada por el individualismo, el segundo momento significó el paso al sindicalismo, antes de que otras tendencias terminaran por desplazar a esta corriente como opción ideológica convocante para la clase trabajadora. La filiación de Atalaya con el movimiento tiene ese carácter gregario de la segunda etapa, pero más que de la organización obrera esa propiedad le viene de su asociación con el ambiente de la bohemia porteña, que compartió con el mencionado Ghirardo.

En la caracterización que hace Wechsler (2003) del campo artístico a principios del siglo XX, la figura de Chiabra Acosta ocupa el lugar de lo que ella denomina “crítica de las barricadas”, ya que el autor se “autorepresenta como la ‘nota discordante’” (p. 174), opuesta a la crítica canónica de los medios de comunicación legitimantes, como podían ser *La Nación* o la revista *Nosotros*. Por su parte, en los análisis de Patricia Artundo (2004b) encontramos cabalmente reflejada la relación conflictiva del crítico con su entorno, debida a la “contradicción entre aquello que le interesaba frente aquello que podía o debía hacer dada su opción por el anarquismo” (p. 21). A raíz de estas fricciones, el espacio ocupado en el *Suplemento Semanal* se fue trasladando a un espacio propio, la revista *La Campana de Palo*, que en su primera época (números 1 a 6, de junio a diciembre de 1925) fue subsidiada por el grupo de *La Protesta*, hasta el momento de la ruptura, cuando tiene lugar una segunda época, con nuevo formato en los ejemplares.

Si entre los objetivos del anarquismo en cuanto a lo artístico está la vocación de destruir el status de la obra de arte como goce privativo de las clases pudientes, con ese aspecto coincidió la postura de Atalaya, que defendía un tipo de “artesanado”, tanto para la obra como para la crítica de arte, por oposición a una crítica de objetivos meramente literarios. La pretensión de Atalaya era ser un “obrero” del arte, por eso también su recurso a los seudónimos y el anonimato para sus artículos y el llamado explícito en *La Campana de Palo* a usar la pluma a modo de arado.¹²⁷ Según Artundo, “todo aquello que cargaba de

¹²⁶ Sobre el anarquismo en Argentina, véase Suriano, J. (2009). *Auge y caída del anarquismo. Argentina 1880-1930*. Buenos Aires: Capital Intelectual; Suriano, J. (2008). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires 1890-1910*. Buenos Aires: Manantial; Suriano, J. (1997). Las prácticas políticas del anarquismo argentino. *Revista de indias*, LVII: 210, pp. 421-450; Tarcus, H. (2007). *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la “nueva izquierda” (1870-1976)*. Buenos Aires: Emecé; Zaragoza, G. (1996). *Anarquismo argentino (1876-1902)*. Madrid: De la Torre.

¹²⁷ En su producción, fue habitual que incluso redujera el seudónimo “Atalaya” a “At.”, o directamente que las notas quedarán sin firma. La preferencia de Atalaya y de sus compañeros en las publicaciones periódicas por el ocultamiento de la identidad ha sido interpretada por Artundo como la intención de ser identificados

ampulosidad hueca a la palabra ‘artista’ y a la expresión ‘crítico de arte’ era no solo revisado y objetado desde sus páginas sino que desde la acción misma se obraba para romper las barreras entre arte y pueblo” (2004b, p. 29).

Ahora bien, aunque como marca Santiago Díaz (2011), para los anarquistas la “libertad más que ser un derecho [...] era un *deber*, era un complemento de las demás libertades y no una restricción ante los demás” (p. 2), no dejan de aparecer contradicciones en esta nueva etapa del anarquismo, particularmente cuando analizamos los debates en torno al arte. El mismo se juzgaba con frecuencia en función del grado de concientización social más que de la libertad y de experimentación que conllevaba su práctica. Así lo rememora Atalaya hacia 1932, cuando considera que “en esa época de efervescencia tolstoyana, sustentaban la ciega creencia y cuasi ingenua de que una obra de arte debía equivaler a una acción estrictamente moral” (en Artundo, 2004b, p. 179). Por su parte, en cambio, abrigaba un lugar importante para la libertad: “es capaz de reclamar un compromiso explícito de los artistas, pero reservando para la obra la independencia de toda sujeción a un contenido [...manteniendo la] valoración de las obras de aquellos artistas que hacían profesión de fe de independencia” (Artundo, 2004b, p. 35). Por esto mismo, su filiación ideológica no le impidió valorar las producciones de los artistas ligados a la vanguardia martinfierrista o de “Florida” (como Emilio Pettoruti o Xul Solar) y cuestionar las obras de los Artistas del Pueblo (vinculados al “Grupo de Boedo”), más allá de sus filiaciones con un arte social cuyo lenguaje de representación era cercano al naturalismo. Precisamente, en ocasión de una muestra de grabados de Adolfo Bellocq, Atalaya consideró sobre los trabajos que se hallaban “iluminados por una ingenuidad de buena ley”, debido a su “inspiración literaria y anecdótica”, lo cual carecía de valor para el crítico: “Sólo los temperamentos superficiales confunden lo secundario con lo fundamental” (Chiabra Acosta, 1934, p. 294).

Respecto del arte moderno, su postura crítica se mantendrá inflexible, igualmente tan divergente de los conservadores como de los ciegos entusiastas de la nueva pintura. Así lo expresa en un artículo de 1927 sobre cierta exposición de “Pintura Moderna” francesa. Dice: “Diferimos entonces de los *probables futuristas* —o partidarios de lo nuevo— quienes creen que todo lo que se expuso aquí, eran obras maestras, y de los *pasadistas* que

como “obreros del arte” (2008, p. 96), mientras que Grillo relativiza el anonimato a veces atribuido a las notas de *La Campana de Palo*, pues es claramente identificable un “núcleo permanente de autores” (2008, p. 29).

a su vez opinaron, que eran todos mamarrachos”.¹²⁸ Semejante enfoque sobre las artes le generó conflictos desde años muy tempranos con sus compañeros del círculo anarquista y la situación terminaría por decantar en la ruptura y el alejamiento de Atalaya del movimiento.

En su archivo, encontramos una carta a la redacción de *La Protesta*, donde manifiesta sus diferencias y se anticipa a su expulsión:

Por eso, no se preocupen en decirme que no les convengo [...] No tenga temor en poner en práctica ese gesto que me pondrá de patitas en la calle. En ello, tienen antecesores que los honran. En todas las empresas burguesas, donde trabajé, hicieron lo mismo [...] Dije alguna vez, que por los diarios por los cuales pasé, fueron para mí como otras tantas casas de lenocinio. Y aunque me duela confesarlo, he declarar que en la redacción de *La Protesta*, encontré ese mismo vaho de odios sordos, hipócritas y de mezquinas rencillas [...] También he dicho, que los otros diarios embrutecen a su clientela. Desgraciadamente *La Protesta*, no es en esto tampoco una excepción. (Artundo, 2004b, p. 354)

Las acusaciones tienen un tono punzante. Atribuir a un periódico anarquista el parecerse a una empresa capitalista y burguesa es quizás la ofensa más grave que podía dirigir Atalaya a sus compañeros, ni que hablar de la imputación de embrutecimiento. Al ser éste el volumen de las recriminaciones, no nos sorprende encontrar la comparación entre su condición de escritor y la prostituta explotada en el prostíbulo, un tópico que Charles Baudelaire ya había hecho suyo en el siglo anterior.

Justamente, Atalaya evidencia haber sido un lector atento de la poesía y la crítica de arte baudelairiana, algo que las investigaciones sobre su producción omiten, limitándose a señalar el eclecticismo de las fuentes citadas y el pragmatismo de las referencias a modelos europeos.

Hemos destacado en el capítulo anterior que las experiencias individuales de cada uno de los críticos marcan un tipo de vínculo particular con París, lo francés y con Baudelaire. Por ejemplo, en el caso de Darío, su condición de extranjero radicado temporalmente en Argentina y su rol en la conformación de una poética modernista resultan claves para reconstruir su lectura de Baudelaire. Otras fueron las experiencias

¹²⁸ At. [Alfredo Chiabra Acosta] (1927). Miscelánea de artistas y exposiciones. Pintura Moderna. *La Campana de Palo* N° 7, pp. 3-4.

desde las que partió Atalaya, aunque también era extranjero, su formación autodidacta y su ideología anarquista hicieron que leyera la figura del francés de otro modo. También los diferencia la experiencia lingüística que, a un literato como Rubén Darío, lo ubica en un lugar muy diferente como lector de Baudelaire que aquél en el que se sitúa un reportero como Julio Rinaldini o un autodidacta como Atalaya, aunque el último coincide con Darío en transitar a la par la literatura y el periodismo (ya que Chiabra Acosta escribió cuentos y obras de teatro, aunque publicó muy pocos de ellos).

Luego del análisis de sus artículos sobre arte, podemos afirmar la presencia constante de las referencias al poeta y crítico francés a lo largo de las publicaciones de Chiabra Acosta. Ya desde el N° 13 de la revista *Bohemia* (31 de diciembre de 1913), tropezamos con la inclusión de una traducción de “Morale du joujou” de Baudelaire con el título “Los juguetes” (Figuras 61, 62 y 63),¹²⁹ aunque más significativo aún es que, tanto en el N° 2 como en el N° 10 de *La Campana de Palo*, se incluye un recuadro con la famosa definición de la función de la crítica, extraída del *Salon de 1846*: “*Pour être juste, c’est-à-dire pour avoir sa raison d’être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c’est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d’horizons*” (Baudelaire, 2010, p. 141).¹³⁰ La referencia nos permite pensar el modo en que Atalaya concibió su propia tarea como crítico, desde una perspectiva libre de condicionamientos, alejada de toda tibieza y abierta a los nuevos horizontes que planteaba el arte moderno.

Antes de proseguir, cabe aclarar una pequeña anomalía: como vemos en la Figura 64, en el encomillado del N° 2 está ausente el adjetivo “política”, presente sí en el N° 10, ejemplar que corresponde a la segunda época de *La Campana de Palo* (Figura 65), una vez que ya se había alejado Atalaya del grupo anarquista. ¿Podemos atribuir esa diferencia en la primera cita a un error de transcripción? ¿O debemos pensar en una eliminación intencional, tal vez precavida o previendo lecturas desaprobadoras? Aunque no contamos con elementos para conjeturar respecto a los motivos ciertos de la ausencia del término, creemos importante señalar el dato como significativo.

¹²⁹ Sabemos que Atalaya se desempeñó como traductor de textos en francés y en inglés, idiomas que manejaba con fluidez.

¹³⁰ Reproducimos aquí una traducción, para compararla con las de *La Campana de Palo*: “Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra los mayores horizontes” (Baudelaire, 1999, p. 102).



Figura 61. Nº 13 de la revista *Bohemia*, 31 de diciembre de 1913, portada.

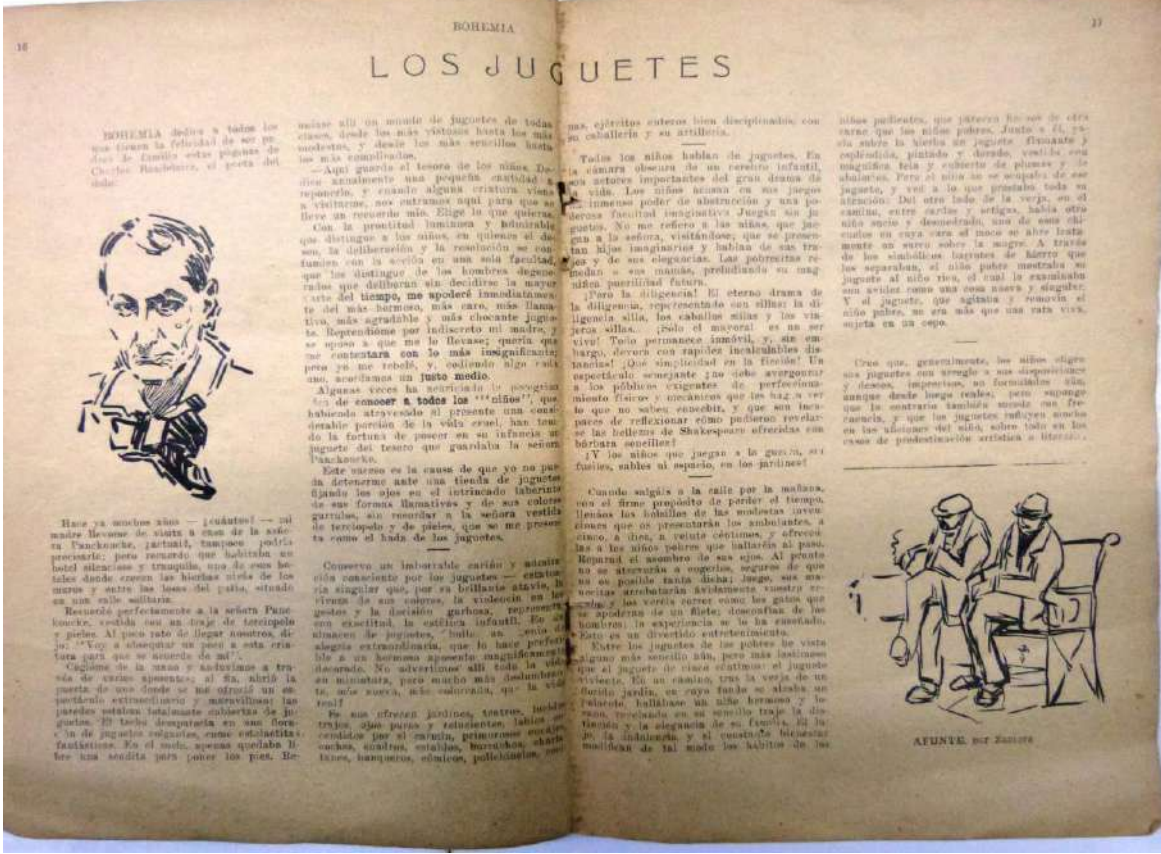


Figura 62. Charles Baudelaire, "Los Juguetes", *Bohemia*, nº 13, 31 de diciembre de 1913, pp. 16-17.

No sería sorprendente que a una criatura predispuesta y a la que sus padres reglaron teatros y títeres, se acostumbrase a considerar estos espectáculos como la más deliciosa forma de la bella.

Quisiera decir algo acerca del comportamiento de los niños con sus juguetes, y de las opiniones de los padres en este interesante asunto. Hay señores que no consideran indispensable que los niños jueguen. Son personas muy sensatas, demasiado sensatas, que no estudian a la Naturaleza, y desconociendo lo que debieran saber hacen infelices a cuantos dependen de su autoridad. Huelen que apestan a mofigatería. Ignoran, y no permiten, las formas poéticas de pasar el rato. Son los mismos que darían gustosos un franco a un pobre para que se atragantase y se indigestara comiendo pan, y le niega diez céntimos para que se reanime con una copa de vino.

Cuando pienso en cierta clase de personas ultrarazonables y antipáticas, por quienes tanto he sufrido, siento el odio agitando y soliviantando mis nervios.

Otros padres consideran los juguetes objeto de adoración muda; también hay trajes que sólo pueden vestirse los domingos; pero los juguetes debieran ofrecerse de otro modo. Así, en cuanto el amigo de la casa depositó su regalo en el delantal de la criatura, la madre feroz y económica, se precipita sobre aquel regalo y lo guarda bajo llave, diciendo:

—Es demasiado bonito para tu edad; ya te lo daré cuando seas mayor.

Un compañero mío me confesó que no había podido jugar ni una sola vez con sus juguetes, "y cuando fui mayor — añadió — tuve que hacer otras cosas". Tampoco faltan — para que haya de todo — niños que temen estropear sus juguetes; los economizan, los ordenan, forman algo semejante a un museo, y cuando van a su casa otros niños, les muestran lo que atesoran, rogándoles que no toquen. Yo desconfiaría siempre de criaturas tan previsoras.

La mayor parte de los niños quieren ver el alma de los juguetes: unos al cabo de tenerles algún tiempo y otros inmediatamente: la más o menos rápida invasión de este deseo, alarga o acorta la vida del juguete. No me atrevo a censurar esa manía infantil: es una tendencia metafísica elemental. Cuando ese deseo se fija en la médula cerebral del niño, comunica una fuerza y una agilidad notables a sus uñas y a sus dedos. El niño mira y remira su juguete buscando el punto plano, lo araña, lo sacude, lo golpea contra la pared, lo arroja con brío al

suelo. De cuando en cuando hace funcionar el mecanismo al derecho, luego al revés; la vida maravillosa se interrumpe, calla. Entonces, el niño, con un supremo esfuerzo, creabre. Ha vencido. Pero ¿dónde está el alma! Y principia su tristemente y descontentamiento.

Charles BAUDELAIRE.

RESPECTO A LA MADRE DE JESUS

"La maternidad no admite excusas; no se discute con ella." — V. HUGO.

Era la Noche Buena, y combatía... su pobreza, un pianista vagabundo. En el café, sobre el tablado inundado, al ritmo una ramera conducía.

Bailaba, ella, el "Two Step", reblandecía el seno de los puercos de este mundo... cantaba... y el Océano profundo de ríos en sus notas espasivas.

Mas al dar una obscena carcajada, porque de un templo el bronco resonó, el cristiano pianista, en la arrastrada,

ciavando los ojos exclamó:
"Cuerpo de Venus, vaso de pecado,
no tendrás hijo, no serás profeta".

Alcides Cruz

CUENTO GRIS

Estaba decidido. La boda de la heredera "Carbon" con el heredero "Yeso" era cosa hecha. Los dos creían mejorar con el nuevo estado. Ella dejaría las negruras y oscuridades de su caso, cambiando su pasado ensombrecido por un presente lleno de claridad; él encontraría, sin duda, el diamante de un corazón fiel que, como piedra rara debía salir de aquel producto humilde que, por ser más bueno, más caro resultaba.

Al juntarse en estrecho abrazo, la unión comunicó la fuerza. La heredera carbonera y el heredero yesero habían encontrado equilibrio en una media tinta. Del negro blanqueado y del blanco ennegrecido, resultaba un tono gris muy simpático.

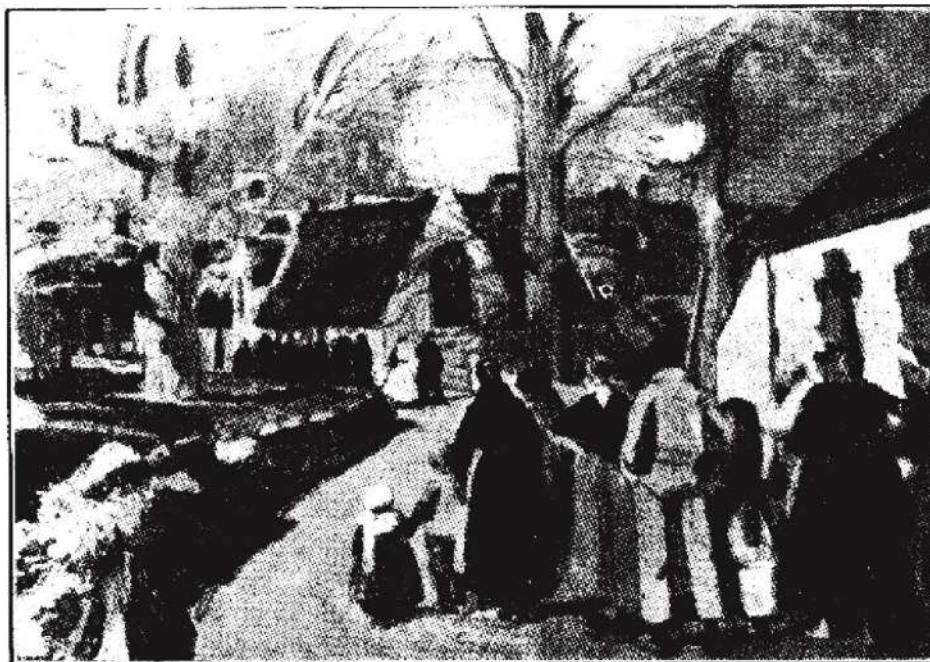
Sin embargo, las cosas buenas duran poco. Una maldita serpiente se introdujo en aquel grisáceo

Figura 63. Charles Baudelaire, "Los Juguetes", *Bohemia*, n° 13, 31 de diciembre de 1913. n. 18.

Reconocemos que por sus brillantes cualidades, más exteriores que interiores, del pintor francés, existe algo de verdad en ello, pero si hemos de atenernos a las acuarelas exhibidas en esta metrópolis, es un poderoso cronista, quien en el cañamazo de la crónica, sabe tejer impresiones tan vivientes en instantaneidad, bellas de color, no siendo nunca banal ni frívolo, ni incurriendo en un denso objetivismo descriptivo. Lucien Simon es un observador atento, reflexivo y por eso mismo agudo; de gran verba pictórica, empleando tonalidades sumarias de oposiciones violentas, logra armonías de coloraciones detonantes, que crean alrededor de sus personajes un ambiente de aire y luminosidad. Y esto es posible que no se perciba en una mediocre tricromía. Por lo demás, no podemos pronunciarnos definitivamente sobre la obra pictórica de Lucien Simon, juzgando por la docena y pico de acuarelas traídas aquí. El mencionado crítico, con muchos más elementos de juicio, encuentra que la obra total causa una sensación de fatigante monotonía, por ese mismo carácter de *exterioridad* con que reviste todas las cosas. (Salón Witcomb).

*

NOTICIAS.—Se inaugura la exposición de Charles Brunner — Tableaux Anciens — (Salón Witcomb); exposición de Hermann Benjamín, artista pintor (Van Riel).



"Una boda en Bretaña" — LUCIEN SIMON

Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada; es decir, hecha desde un punto de vista exclusivo, pero un punto de vista que abra los mayores horizontes.

BAUDELAIRE.

El refinamiento y la fuerza, en arte, están casi siempre en diametral oposición.—Tolstoy.

Existen dos escuelas literarias: La de los escritores que escriben porque tienen algo que decir y la de los que escriben porque creen tener algo que decir.—Farrère.

Para ser justa, es decir, para tener su razón de ser, la crítica debe ser parcial, apasionada, política, es decir, hecha desde un punto exclusivo, pero un punto de vista que abra los mayores horizontes.—Baudelaire.



Figura 65. *La Campana de Palo*, segunda época, n° 10, diciembre de 1926. n. 7.

La cita anterior, literalmente transpuesta de Baudelaire, no es un caso único. En otras ocasiones Atalaya lo menciona como autor de *Las flores del mal* y como “supremo poeta, monstruo apocalíptico para los espesos burgueses” (en Artundo, 2004b, p. 58, fechado 3/21). Con ese enfoque propio de Atalaya que consistió en exagerar la crítica social atribuible al francés aunque no fuera lo más propio del poeta, queda manifiesta ya la marca de la recepción desde su horizonte de lectura. También se refiere a la calificación de la imaginación como “reina de las facultades”,¹³¹ y a otras nociones como la de “*poncifs*” y “*snoobs*”,¹³² conectadas con Baudelaire pero que, sobre todo, nos permiten concluir que no sólo tuvo acceso a *Las flores del mal*, sino que también hizo una lectura de los textos críticos en los que aparecen esos términos, a pesar de su escasa circulación en Argentina y de la ausencia de traducciones al español de los mismos.

En el caso de Chiabra Acosta, el influjo del modelo baudelairiano también se deja leer en el tono irónico y agresivo contra los miembros consagrados del campo artístico, que se repite en muchas de sus publicaciones. En esto aparece un punto de contacto con Baudelaire más profundo que la mera extracción de fragmentos de sus textos, pues implica que coinciden en automarginarse de una sociedad que consideran corrupta o vacía. También, como veremos luego, hay una conexión con Baudelaire a través de la defensa de la caricatura, la ilustración y el grabado, así como la presencia de repetidas comparaciones y analogías compartidas entre poesía, pintura y música en sus artículos.

Por ejemplo, al interior de sus críticas, encontramos que Atalaya refiere a las obras de arte a través de ideas como la de una “luminosa vibración”, menciona ciertos “matices ambarinos que se degradan en sonoridades sordas”,¹³³ una cierta “melodía de color”,¹³⁴ y el “anhelo de pintar con lo más puro, lo más prístino del color, urdiendo sinfonías en las que destaque el metálico trompetear de los cadmios y el diáfano murmurar de los rosas sobre

¹³¹ [Atalaya] (16 de agosto de 1926). Exposición Bagaría (Los A. A. del Arte). *La Protesta (Suplemento Semanal)*, (5) 236, pp. 4-5 (compilado en Artundo, 2004b, p. 127).

¹³² Atalaya (1932). Marginalia sobre el arte de Foujita. *Alfar*, 72, pp. 49-50 (compilado en Artundo, 2004b, pp. 135-137) [Los ejemplares de la revista *Alfar* fueron consultados digitalizados en el archivo de Publicaciones Periódicas del Uruguay, dependiente de la Universidad de la República del Uruguay, <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/13>].

¹³³ Atalaya [ca. 1913-14]. Un cuadro de historia patria (compilado en Artundo, 2004b, p. 53).

¹³⁴ Atalaya [agosto de 1928]. [Sobre la conferencia “Origen y evolución de la pintura contemporánea” de Alberto Prebisch, seguido de nota sobre la exposición del Grupo de París en Amigos del Arte]. Dactiloscrito original (compilado en Artundo, 2004b, pp. 147-151, p. 147).

líneas de un gran vuelo decorativo”.¹³⁵ En este punto es donde se nos permite deducir cómo interpretó nuestro crítico la renovación de las relaciones entre pintura y literatura, cómo dio cuenta de los nuevos vínculos y de qué forma los incorporó en sus críticas. En las publicaciones de Atalaya (al igual que en los textos de Baudelaire), se encuentran expresiones que pueden resultar contradictorias. Los cuestionamientos a la introducción de metáforas y comparaciones literarias por parte de la crítica de arte, coexisten con recurrentes analogías entre poetas y pintores, entre poesía y pintura. Localizamos expresiones, por ejemplo, sobre que los mejores críticos son los creadores, los artistas, ya que “sus palabras son fruto de una experiencia que procede de una realidad ya interior [...] o ya exterior”. Esto en oposición a la “plaga de la crítica profesional,”¹³⁶ en cuyas “bellísimas descripciones, frases eurítmicas” no ve más que “alarde de literatura”.¹³⁷ En otro momento, retomando un lugar común de las comparaciones entre imágenes y palabras, el de la superficialidad de la retórica, Atalaya recuerda que “como ciertos libros son palabras, frías, yertas”, también hay obras que son “retórica del pincel”, solamente “pintura charlatana” y vacía.¹³⁸

Este tipo de exhortaciones conviven con las comparaciones entre poesía y pintura en términos positivos: sobre Martín Malharro (Figura 66), dice Atalaya que “sus cuadros, acuarelas y apuntes son poemas y cantos”;¹³⁹ acerca de un pintor estadounidense, dice que “con los barrios leprosos de París compuso poemas de color”;¹⁴⁰ la pintura de Manet es una “sinfonía de blancos y grises”, que revela las “secretas correspondencias de las superficies coloreadas”;¹⁴¹ y en relación a Delacroix, resalta en su pintura el uso del color como “tono lírico” o “melodía”, y dice que su composición es una “composición literaria”.¹⁴²

¹³⁵ At. (julio de 1921). Las Exposiciones. Atilio Boveri. *Acción de Arte*, (2) 16, p. 2 (compilado en Artundo, 2004b, p. 60) [La revista *Acción de Arte* fue consultada en los ejemplares fotocopiados que se encuentran en el archivo de la Fundación Espigas].

¹³⁶ At. (marzo de 1922). ¡No hay maestros!, *Acción de Arte*, (3) 22, p. 3 (compilado en Artundo, 2004b, p. 66).

¹³⁷ At. (agosto de 1925). Exposición Gili Roig (Witcomb). *La Protesta (Suplemento Semanal)* (compilado en Artundo, 2004b, p. 102-104, p. 104).

¹³⁸ At. (julio de 1921). Las Exposiciones. Atilio Boveri. *Acción de Arte*, N° 16, p. 2 (compilado en Artundo, 2004b, p. 60).

¹³⁹ At. (Noviembre de 1920). Malharro. *Acción de Arte*, (1) 8, p. 1 (compilado en Artundo, 2004b, pp. 55-57, p. 57) [En la compilación *Críticas de arte argentino* (Chiabra Acosta, 1934, pp. 13-18) aparece una versión más amplia de este artículo].

¹⁴⁰ At. (29 de diciembre de 1924). Las artes plásticas en el extranjero. Louis Lozowick, pintor de ciudades. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, (3) 154, pp. 4-5 (compilado en Artundo, 2004b, p. 79-82, p. 80).

¹⁴¹ [Atalaya] (15 de junio de 1925). Armando Spadini. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, (3) 154, pp. 4-5 (compilado en Artundo, 2004b, pp. 94-97, p. 96).

¹⁴² Atalaya [agosto de 1928]. [Sobre la conferencia “Origen y evolución de la pintura contemporánea” de Alberto Prebisch, seguido de nota sobre la exposición del Grupo de París en Amigos del Arte]. Dactiloscrito original (compilado en Artundo, 2004b, pp. 147-151, p. 148).

Justamente, al hablar de su amigo, el pintor Carlos Giambiagi, lo califica de poeta, pero allí justamente es cuando ve necesario aclarar que, “si existe [en él] una poesía, es puramente pictórica”.¹⁴³

La aparente contradicción entre el llamado a la separación del mundo de la pintura y el de la literatura por un lado, y por el otro lado, el recurso a las analogías entre ambas, puede encontrarse también en la crítica europea y debe entenderse como efecto de una revisión de la herencia romántica, favorecedora de los préstamos entre las artes.¹⁴⁴ Estos préstamos, los vínculos y correspondencias, son cuestionados cuando caen en la *confusión* entre las artes, ya que, en general, esa confusión consistía en imponer el dictado de las palabras como tema a las obras. Se forjó, a partir de tal revisión, un nuevo modo de concebir las interacciones entre la literatura y la pintura, donde éstas devienen equivalentes, partícipes de una sola poesía universal. Este enfoque encontró su repercusión en la crítica de arte argentina en Atalaya.

Al evaluar menciones como las precedentes y el contexto en que se despliegan, llegamos a la conclusión de que Atalaya, sobre todo en la etapa previa a *La Campana de Palo* (1913-1925), adhirió a la perspectiva de Baudelaire que propuso la existencia de correspondencias entre tonos musicales y colores, así como también entre pintura, música y poesía, pues las críticas de Chiabra Acosta, además de estar plenas de comparaciones entre estas artes, contienen afirmaciones como aquélla sobre la existencia, dice Atalaya, de una “luz excelsa (...) que se llama poesía, ya se emplee en construir una catedral, en labrar un campo o en tallar una imagen”.¹⁴⁵ Enunciación que acuerda con la idea de una poesía universal común a todas las artes, lo cual es el principio subyacente a la teoría baudelairiana de las correspondencias, con el agregado de que las referencias al mundo del trabajo amplían el campo de la poesía más allá de las artes.

Respecto del tratamiento que el crítico local le dio a la éfrasis en sus textos de crítica de arte, observamos que el acento de sus escritos no está puesto en la representación por medio de fragmentos efrásticos de aquello que la obra representa (sino que prefiere explayarse sobre el rol del artista y sobre la dinámica entre el arte moderno y la tradición, entre otros temas), pero en las pocas ocasiones en que se detiene a describir una pintura lo hace refiriéndose al color, ya que Atalaya le atribuye al último una gran importancia.

¹⁴³ Atalaya (Febrero de 1931). Carlos Giambiagi. *Alfar*, 69, pp. 9-13, p. 13 (compilado en Artundo, 2004b, p. 170-172, p. 172).

¹⁴⁴ Esto ha sido analizado, como ya vimos, en relación a Charles Baudelaire, donde aparecen negaciones y afirmaciones contradictorias similares.

¹⁴⁵ At. (Noviembre de 1920). Malharro. *Acción de Arte*, (1) 8, p. 1 (compilado en Artundo, 2004b, pp. 55-57, p. 56).



Figura 66. Martín Malharro. *Paisaje*, acuarela sobre papel, 25 x 35,5 cm., 1907, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Al respecto, podemos recordar que en una nota sobre el pintor Ramón Silva (Figura 67) de 1921, las obras de este discípulo de Malharro eran descritas por el crítico con estas palabras:

Hubo una época en que sus telas, llameaban como soles —él nombraba a eso magnificar el color— [...] Recuerdo un cuadro suyo, que no olvidaré jamás. Era una parva de ocres hirvientes cuyos áureos reflejos se volatizaban en la diafanidad de un cielo espléndidamente azul, y estando asentada sobre un predio de verdes líquidos en el que las sombras amatistas eran de una delicadeza infinita. Tela himnica, ésta, que irremisiblemente evocaba, en el infatigable lector, la encendida policromía de los versos de Rimbaud y las “campiñas alucinadas” de Verhaeren.¹⁴⁶

Como ya dejamos sentado, Baudelaire fue uno de los poetas-críticos que adoptó con mayor entusiasmo la descripción ecrástica del color. De hecho, este último se convirtió en uno de los ejes de su proyecto estético moderno. Nosotros pudimos corroborar que en Baudelaire ya estaba en juego una doble valoración del gris: el gris del desastre, del blanco y negro; y el gris activo, del rojo y el verde, gris del color que asciende. No nos sorprende encontrar en Atalaya (luego de haber comprobado su lectura de la crítica del francés) referencias análogas en relación a un gris positivo que puede albergar en sí todas las armonías del color.¹⁴⁷ Creemos acertado afirmar que el origen de esas reflexiones está justamente en el trabajo de recepción de la obra baudelaireana por parte del crítico local.

Chiabra Acosta, que consideró valiosos los aportes de Paul Cézanne en tanto éste representa la figura del artista que se inmoló para dar nacimiento a una tendencia nueva, basada en “modelar, modular el color”,¹⁴⁸ incluye observaciones sobre el color gris en relación con la obra de Giambiagi (Figura 68). En un artículo de 1930, Atalaya asimila a sus pinturas con un gris de “tapiz persa”, porque encierra infinidad de grises de color, con toda la “musicalidad de las gamas dramáticas”, de las “gamas líricas” por las que el color vibra, mientras que los temas de las pinturas serán “simples pretextos para las variaciones armónicas de su color y para sus ritmos sutiles”, para lograr una poesía puramente

¹⁴⁶ At. (Junio de 1921). Ramón Silva. El pintor-poeta. II Aniversario. *Acción de Arte*, (2) 15, p. 1 (compilado en Artundo, 2004b, pp. 176-178, p. 176).

¹⁴⁷ Recordamos aquí el desarrollo hecho respecto de este tema en las páginas 79 a 80 precedentes.

¹⁴⁸ Atalaya [agosto de 1928]. [Sobre la conferencia “Origen y evolución de la pintura contemporánea” de Alberto Prebisch, seguido de nota sobre la exposición del Grupo de París en Amigos del Arte]. Dactiloscrito original (compilado en Artundo, 2004b, pp. 147-151, p. 148).

pictórica.¹⁴⁹ El polo contrario a esta combinación armónica y abstracta de gamas cromáticas sobre el plano, que sería aquel desastre en el color del que hablaba Deleuze, lo encuentra Atalaya en un pintor de la Escuela de París, Tsugouharu Foujita, porque en sus trabajos evalúa que no están unificados el color y el dibujo, sino que el primero funciona como mera ornamentación, como la iluminación de las fotografías coloreadas, sin ser un colorido franco ni límpido.¹⁵⁰ También dirigió sus críticas a la pintura anecdótica de Cesáreo Bernaldo de Quirós, la cual transita un “camino fragoso” en cuanto al colorido, por lo que el pintor cae en el “constante colapso en los valores pictóricos”, por “empastar una cabeza, apelmazando el color” (Chiabra Acosta, 1934, p. 297, 298). Un pintor que, según Atalaya, no demuestra imaginación, no puede ser un buen colorista, su pintura colapsa, fracasa, cae.

En cuanto al caso de Pedro Figari, cuya apreciación crítica por parte de Julio Rinaldini ya analizamos, fue también objeto de las críticas de Atalaya. Así, aunque estos dos críticos fijaron su atención en Figari en varias ocasiones, escribieron artículos y comentarios de sus exposiciones, lo utilizaron para ejemplificar sus postulados estéticos pero, curiosamente, con significaciones opuestas. Semejante contraposición se generó ya a partir de la primera exhibición del pintor uruguayo en la Argentina, realizada en 1921 en la Galería Müller de Buenos Aires. Resulta evidente que, detrás de la organización de este evento y de otros sucesivos similares, se desarrollaba una operación legitimante destinada a instalar a Figari en un lugar de relevancia como artista del medio porteño. En ese momento, Atalaya comienza a “batallar” desde el periódico *Acción de Arte*, y se ve impelido a pronunciarse contra lo que consideraba una obra cargada de mediocridad.

El 15 de junio escribía el siguiente párrafo sobre la exhibición:

Seguramente, es muy bello tener una idea, solamente hace falta también la capacidad de expresarla [...]. Estos señores [Pedro Figari y su hijo, también pintor] lo ignoran todo y lo más grave, es que ni siquiera conservan la frescura de una ignorancia que se ignora a sí misma.¹⁵¹

¹⁴⁹ Atalaya (Febrero de 1931). Carlos Giambiagi. *Alfar*, 69, pp. 9-13, p. 13 (compilado en Artundo, 2004b, p. 170-172, p. 172).

¹⁵⁰ Atalaya (1932). Marginalia sobre el arte de Foujita. *Alfar*, 72, pp. 49-50 (compilado en Artundo, 2004b, pp. 135-137).

¹⁵¹ [Atalaya] (junio de 1921). Las Exposiciones. *Acción de Arte*, (2) 15, pp. 1-2, p. 2 (compilado en Artundo, 2004b, p. 59-60, p. 60).



Figura 67. Ramón Silva. *Palermo*, óleo sobre tela, 59,5 x 85,5 cm., 1918, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.



Figura 68. Carlos Giambiagi, *Paisaje de Misiones*, óleo sobre hardboard, 40 x 52,5 cm, s/f, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Tres años más tarde, en 1924, la Asociación Amigos del Arte organizó una exposición de pintores argentinos, entre ellos estaba incluido también el uruguayo Figari. En ese entonces, Atalaya publica en el *Suplemento Semanal de La Protesta* una serie de comentarios negativos, en los cuales con quien más se explaya es con el mencionado pintor.¹⁵² En el artículo, entabla un debate con otras críticas que ha leído sobre el artista, llenas de alabanzas con las cuales no concuerda. Puede que se esté refiriendo al escrito de Rinaldini que antes hemos analizado, pues señala que:

las portentosas cualidades pictóricas que muchos pretenden adjudicarle a Figari, no asoman en los lienzos que hemos contemplado largamente a fin de darnos cabal cuenta de quiénes tenían razón loándolo o quiénes criticándolo [...] la falla fundamental de su composición es la evidente impotencia constructiva: es como un rostro cuyas facciones no acaban de precisar una fisonomía. (Artundo, 2004b, p. 78)

Como afirmará en otro escrito, Atalaya reconoce que un cierto aspecto “infantil”, “ingenuo”, en cierto modo primitivo, parece haber cautivado a muchos de sus panegiristas, pero justamente es hacia esta supuesta inocencia contra la cual va a descargar más enérgico sus críticas. Según Atalaya, esa “infantilidad” es en Figari “senilidad”, incluso dice que “es la pintura de un viejo chocho” con una “paleta a veces trivialmente florida”.¹⁵³ Atalaya no le perdona la adopción de una postura tan cándida, le reprocha una simulada actitud de inocencia, tanto como un déficit en la composición y construcción de las obras.

Antes analizamos cómo Rinaldini vinculaba esa condición de inocencia o ingenuidad con la figura del “hombre de las muchedumbres” de Baudelaire. En cambio, a Chiabra Acosta jamás se le ocurre mencionarlo en el marco de un comentario sobre la desdeñada obra figariana. Lo que sí hace, en cambio, es citar el famoso pleito entre John Ruskin y James Whistler ocurrido en 1878, en el cual se argumentó en relación al carácter abocetado de las obras del pintor, tarea que, supuestamente, puede ser ejecutada por un *amateur*, quien sin embargo no podrá concluir la obra y aplicar el color con propiedad.¹⁵⁴

¹⁵² At. (15 de diciembre de 1924). Exposición de pintores argentinos. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, (3) 152, p. 4 (compilado en Artundo, 2004b, pp. 77-79).

¹⁵³ Atalaya [1930?]. Figari. Dactiloscrito original (compilado en Artundo, 2004b, pp. 161-162).

¹⁵⁴ Sobre el pleito entre Ruskin y Whistler, véase L. Adams (1976). *Art on Trial: From Whistler to Rothko*. Nueva York: Walker & Co.; G. Burne Jones (ed.) (1904). *Memorials of Edward Burne-Jones*, Londres: Macmillan & Co.; C. Denney (2000). *At the Temple of Art. The Grosvenor Gallery, 1877-1890*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson University Press; L. Merrill (1992). *A Pot of Paint. Aesthetics on Trial in Whistler v.*

Aparentemente, la intención del comentarista es mencionar esta discusión entre un artista y un crítico ya consagrados, para encasillar a Figari dentro de los aficionados al arte, que no cuentan con una verdadera formación y, por lo tanto, considera que sólo puede haber en sus telas una mediocre capacidad para abocetar, dice que: “su pintura posee todos los rasgos sobresalientes del diletante que no pinta *pour s’amuser* [...], sino que pretende que esas cosas las hace con toda seriedad y para que los demás las tomen también en serio”,¹⁵⁵ pero según él, fracasa en el resultado. El comentario sobre la pintura de Figari que le imputa la impotencia para acabar de precisar una fisonomía, recuerda otro de los argumentos expuestos por Edward Burne-Jones durante el mencionado juicio, en el cual este pintor prerrafaelita se expresó sobre las figuras abocetadas, inacabadas que se atribuían a Whistler y le recordó que “la dificultad de la pintura estribaba en concluir el cuadro sin que perdiera el vigor y frescura primitivos de lo sustancial que pudo haber en el boceto” (Artundo, 2004b, p. 78). Más adelante, Atalaya identificará a Ruskin con la defensa de la perfección en el arte, y a Whistler con la defensa del fragmento, de lo incompleto.

Además de estos antecedentes, que demuestran su conocimiento del choque entre las posturas de Whistler y Ruskin, sabemos que en 1921, Atalaya se encarga de revisar y publicar una extensa reseña del juicio completo, que se publica como un suplemento en *La Campana de Palo* en 1926.¹⁵⁶ El desarrollo cronológico de los acontecimientos está presentado con una apariencia bastante objetiva. Atalaya no se pronuncia abiertamente a favor de la postura del crítico o la del artista, quizás porque él se ubicaba en medio de ambas perspectivas: al mismo tiempo que desempeñaba el rol de crítico de arte, discutía el papel de sus colegas contemporáneos, lo que lo acercaba a la posición de los pintores vanguardistas. Desde el punto de vista ideológico, Atalaya identifica la propuesta de Ruskin con “fines humanitarios y de amplio liberalismo democrático” que serán retomados por “los sentimientos y labor anarquista de William Morris”, mientras que Whistler “pregonaba un individualismo aristocrático” (Artundo, 2004b, p. 188), lo cual no era del agrado del crítico anarquista. A la luz de esta visión políticamente idealizada de Ruskin (contrastante con el hecho de que los historiadores han llegado a cuestionarle ciertas opiniones conservadoras, lejos de cualquier tipo de anarquismo), es por esta época que en

Ruskin. Washington y Londres: Smithsonian Institution Press; J. A. McNeill Whistler (1878). *Whistler v. Ruskin: Art and Art Critic*. Londres: Chatto and Windus..

¹⁵⁵ At. (15 de diciembre de 1924). Exposición de pintores argentinos. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, (3) 152, p. 4 (compilado en Artundo, 2004b, pp. 77-79, p. 78).

¹⁵⁶ Atalaya [1921; 1926]. Ruskin y Whistler. Dactiloscrito original (compilado en Artundo, 2004b, pp. 184-192).

Atalaya aparece relativizado el lugar que ocupa Whistler: ya no es “el divino” (como lo adjetivó en otro momento), sino que afirma que, “a largo plazo, es [Ruskin] quien obtuvo la plena razón. La labor pictórica de Whistler [tenía] algo de frívolo, de un juego literario muy hábil” (Artundo, 2004b, p. 186).

Vemos así que las formas de recepción de la obra de Baudelaire que se dieron en Atalaya –que tuvieron que ver con utilizarlo como referente, adoptar el mismo tono irónico, remitir a las correspondencias entre las artes y acentuar un carácter combativo que no se corresponde del todo con la figura del francés–, también se combinaron con la recepción de otros debates y críticos decimonónicos, como el caso de Ruskin, que termina siendo visto bajo un lente similar, un cristal que en parte distorsiona al original pero que además permite resignificarlo para el contexto argentino del primer cuarto del siglo XX.

Por otra parte, las coincidencias de Atalaya con Baudelaire son más abundantes que las que pudo haber mantenido con Ruskin. Se comprueba que retomó sus ideas y escritos a favor de la caricatura como expresión artística, para poder sustentar de mejor manera sus propios argumentos. Esa toma de posición a favor de lo que se consideraba un arte menor, la podemos ver materializada en varios hechos concretos en los que quedó plasmada una imagen positiva de esta práctica. Para empezar, en el comentario del Salón Nacional de 1912 al que ya referimos, publicado en *Ideas y Figuras* (una revista que incluyó abundantes caricaturas), su reseña iba acompañada por retratos caricaturescos de los artistas, realizados por el pintor Valentín Thibon de Libian (Figuras 69 y 70).¹⁵⁷ Allí, Atalaya analiza algunas obras señalando que “para llegar a lo superior, a lo común a todos, a lo abstracto, hay que afirmarse en algo característico, personal”.¹⁵⁸ Rescatamos esta afirmación ya que, aunque se refería a las pinturas expuestas en aquella exhibición, encontraremos coincidencias con la forma en que más tarde definirá el procedimiento por el que se generan las caricaturas. Por otra parte, durante los años veinte localizamos varios artículos que reseñan exposiciones de obras del género caricatura,¹⁵⁹ así como otros en los

¹⁵⁷ En varias oportunidades, Atalaya destacaría las dotes como caricaturista de este pintor argentino, al que dice haberle insistido para que se dedicase a esa tarea, “Pero nos contestaba invariablemente que si llegase a hacer tal cosa y a emprender trabajo semejante en las revistas locales, en un país como éste, dejarían de considerarlo pintor y en cambio solo verían en él un hacedor de monos y monigotes” (Chiabra Acosta, 1932, pp. 337-338).

¹⁵⁸ [Anónimo] [Chiabra Acosta, A.] (31 de Octubre de 1912). Salón Nacional de Arte – 1912. *Ideas y Figuras*, (IV) 81, pp. 3-11.

¹⁵⁹ [Atalaya] (marzo de 1922). Exposiciones. A. Bermúdez Franco. *Acción de Arte*, (3) 22, pp. 3-4; [Atalaya] (noviembre de 1925). Exposición de Estilizaciones, de Salguero de la Hanty (Enemigos del Arte). *La Protesta (Suplemento Semanal)*; [Atalaya] (16 de agosto de 1926). Exposición Bagaría (Los A. A. del Arte). *La Protesta (Suplemento Semanal)*, 236, pp. 4-5 (compilados en Artundo, 2004b, pp. 64-66, 106-108 y 127-130).

que se ocupó de exposiciones de afiches¹⁶⁰ y la ilustración de libros;¹⁶¹ es decir que las diversas formas de aplicación de las artes a la gráfica eran objeto de su atención tanto como las exposiciones de pinturas y esculturas. A esto se suma otro hecho: en varias de las revistas en las cuales colaboró o en las que formó parte de la dirección, aparecen ocupando un lugar destacado tanto las viñetas e ilustraciones como las caricaturas. Asimismo, en la primera época de *La Campana de Palo*, donde casi todas las páginas incluyen una viñeta o una ilustración, también fueron incluidas algunas caricaturas, entre ellas, en el N° 4, una para el artículo “¿En qué consiste la verdadera libertad?”, de León Tolstoi, dibujada por el reconocido artista noruego Olaf Gulbransson (Figura 71). En la época, como ya vimos incluso en un periódico vanguardista como *Martín Fierro*, era costumbre acompañar cada texto con el retrato o fotografía del autor; mientras tanto, en esta publicación, los retratos no son tan habituales, y muchas veces son reemplazados por grabados o, en este caso, por una caricatura, en un gesto de frescura irreverente que contrasta con el de otros medios, en los que se buscaba instalar una figura de prestigio para el escritor.

Podemos así dejar asentada la presencia de la caricatura en el entorno de trabajo de Atalaya. Quisiéramos también aclarar que en sus reflexiones no sólo trató de defender un arte todavía bastante infravalorado, sino que además, se ocupó enfáticamente de ubicar a la caricatura al mismo nivel que las demás artes. Al revisar los argumentos con los cuales analiza las obras de algunos caricaturistas, veremos aparecer referencias a la situación de esta disciplina que, según Atalaya, debería ser homologada no sólo a la tarea de la pintura, sino también a la de la escultura, la literatura o la música.

Así, en la reseña de una exposición realizada por el entonces joven caricaturista Antonio Bermúdez Franco (1902-1974), publicada en *Acción de Arte* en marzo de 1922, refiere:

Crear caracteres debe ser la legítima ambición de todo verdadero artista, tanto más para un caricaturista, quien de toda cosa debe darnos una síntesis. Houdon con sus bustos creó caracteres; caracteres, arquetipos de humanidad, creó Shakespeare [...]. Olaf Gulbransson, por ejemplo, [en] sus famosas caricaturas de Gorki, Hauptmann, Tolstoy y otros llegó a

¹⁶⁰ [Atalaya] (19 de agosto de 1925). Concurso de afiches, Exposición Comunal y etc.. *La Campana de Palo*, 5, pp. 19-20; [Atalaya] (19 de octubre de 1925). Exposición de *affiches*. Arquímides Vitali. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, 195, p. 4 (compilados en Artundo, 2004b, pp. 99-100 y 105-106).

¹⁶¹ At. (8 de septiembre de 1924). La decoración del libro. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, 138, pp. 4-5; [Atalaya] (15 de marzo de 1926). Félix Valloton, pintor y grabador en madera. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, 216, p. 5 (compilados en Artundo, 2004b, pp. 71-74 y 111-113).

caracterizaciones portentosas. [...] De la misma manera como un músico emplea sonidos, un escritor palabras y escoge las que vienen bien para expresar sus ideas, así un caricaturista o un pintor emplea los colores y las figuras humanas que no son más que pretextos para dar curso a sus sentimientos y a sus ideaciones interiores. (Artundo, 2004b, p. 65)

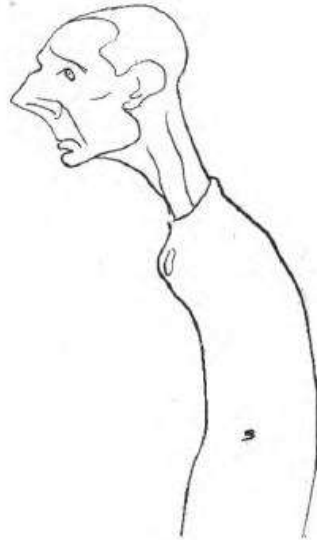
De igual forma, en su artículo “La decoración del libro”, alega: “Será entonces ridículo afirmar que la música es superior a las demás artes, pero el músico nato no podrá [...] afirmar otra cosa. Lo mismo sucederá con un pintor, un escultor o un caricaturista: su arte es y debe ser la primera” (Artundo, 2004b, p. 72).

Puede percibirse subyacente a estas afirmaciones sobre la caricatura y la ilustración aquella misma noción baudelaireana de correspondencias entre las artes, analizada con anterioridad respecto de sus consideraciones sobre la pintura, la música, la poesía y el color. La deuda mantenida con Baudelaire en lo tocante a este tema queda explícita en uno de sus textos críticos, publicado en el *Suplemento Semanal de La Protesta* en 1926, el cual reseña la exposición del caricaturista catalán Luis Bagaría (1882-1940). Allí Atalaya opina que “Por un Baudelaire poeta que supo darnos un capítulo único en la literatura universal, sobre la *Esencia de la risa* y sus proyecciones filosóficas, hubo muchos charlatanes literarios, quienes disparataron sobre el tema” (Artundo, 2004b, p. 128).

Cabe recordar que, en 1855, Baudelaire publicó “De l’Essence du rire”, y dos años más tarde siguieron a ese ensayo otros dos titulados “Quelques caricaturistes français” y “Quelques caricaturistes étrangers”. Con esta serie de escritos, el crítico de arte y poeta francés aportó argumentos para la valorización de la caricatura, al defender su lugar como género artístico y su profunda significancia, ya que, afirma:

Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l’homme la conséquence de l’idée de sa propre supériorité ; et, en effet, comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c’est-à-dire qu’il est à la fois signe d’une grandeur infinie et d’une misère infinie, misère infinie relativement à l’Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux. (Baudelaire, 2010, p. 289)

Nuestros pintores, tanta propensión muestran para una cosa, como para la otra. No hay paisagistas decididos. No hay quien tenga una vena que acuse una sensibilidad extremada para lo que pudiera llamarse, el «reino de las cosas». El único,



NAVAZIO

que en ese sentido algo se distingue de los demás, es Walter de Navazio. Su «Día gris» le acredita. Técnicamente puede oponérsele algún reparo, pero la impresión general es de arte. Hay ahogo. Falta que ese impalpable velo amatista adquiera una volatilización vibradora... Enton-

to, puede decirse, sin reticencias, que las buenas cualidades son, en él, parte preponderante. Logra conmover. Y ello es mucho. No sucede así con su «Margen del Plata». El verde de los sauces no se hermana lo suficientemente con los demás tonos. Y queda ahí, algo que disuena, algo que dice que su autor no tuvo para éste, como para aquél, la misma emoción y el mismo cariño. A pesar de todo, su sensibilidad y su retina auguran mucho bueno.

Si se considera el arte, teniendo en cuenta la admirable fórmula de Carrière, de que «la naturaleza es materia y el espíritu matiz», la única obra de arte, de todas las «figuras» expuestas en el actual Salón, es la «Sugestiva» de Marquez. Para decirlo con palabras nuestras, hijas de nuestra sinceridad: á la naturaleza in-



MARQUEZ

Figura 69. Valentín Thibon de Libian, caricaturas para Salón Nacional de Arte - 1912, *Ideas y Figuras*, N° 81.



Alice

de Humahuaca nos lo revela ventajosamente bajo un nuevo aspecto: como paisajista.

Es este tal vez el mejor de los cuadros de Alice, y, de todos modos, el único de la exposición que rinda con verdad un tema argentino.

Recibe uno al mirar este cuadro, la misma impresión de grandeza y de gran soledad que se siente ante los contrafuertes andinos: impresión única, que sólo hacen nuestras montañas, alrindense al borde de la llanura inmensa, solemnes.

De Guarro esperábamos algo más personal y mejor.

La «Noche de Verano» recuerda algunas obras antiguas con el mismo tema.

La sofocación del estilo está expresada con cierta eficacia. Pero el ambiente es demasiado convencional de por sí, y

contribuyen a quitarle naturalidad y originalidad esas mujeres desdoadas en actitudes de danza.

Además de los pintores nombrados hasta ahora, merecen citarse Guarro, Pro Solero, Alippi y María Escudero, quienes han presentado óleos que revelan temperamentos artísticos dignos de tenerse en cuenta.

Se ha hablado de Cupertino del Campo, y, en general, encomiásticamente. Este particular le hace acreedor á unos párrafos. Y es que su paisaje «El Rancho», lo tiene todos. A primera vista se nota que nada falta. Se habla de su luz, y la pícaro, acto continuo, hace que algunos «crónicas-criticos» se acuerden de Darío de Regoyos. ¿Será elogio? No lo aseguramos. De cualquier manera, se puede aventurar



Guarro

Figura 70. Valentín Thibon de Libian, caricaturas para Salón Nacional de Arte - 1912, *Ideas y Figuras*, N° 81.



Figura 71. Olaf Gulbransson. *León Tolstoi*, incluido en *La Campana de Palo* N° 4, 2 de agosto de 1925.

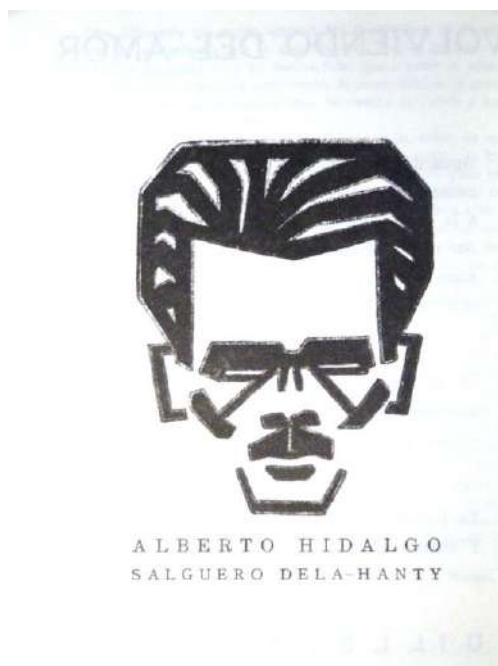


Figura 72. Dardo Salguero Dela-Hanty. *Estilizaciones y Arquicaricaturas*, Alberto Hidalgo, Revista *Proa*, Nº 13, noviembre de 1925, p. 56

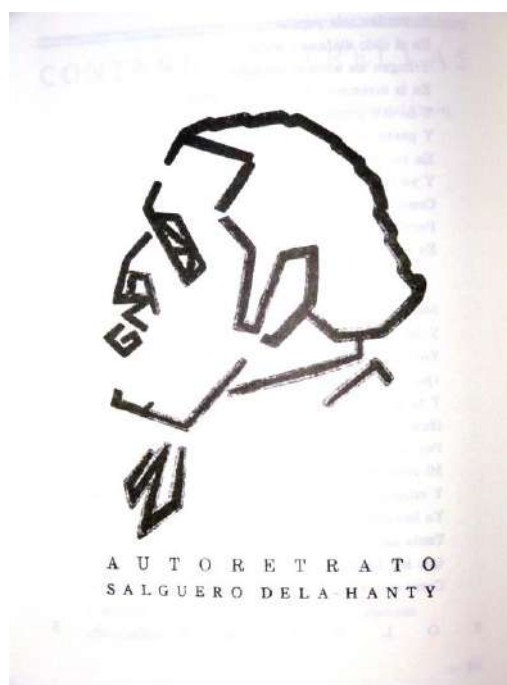


Figura 73. Dardo Salguero Dela-Hanty. *Estilizaciones y Arquicaricaturas*, *Autorretrato*, Revista *Proa*, Nº 13, noviembre de 1925, p. 40.

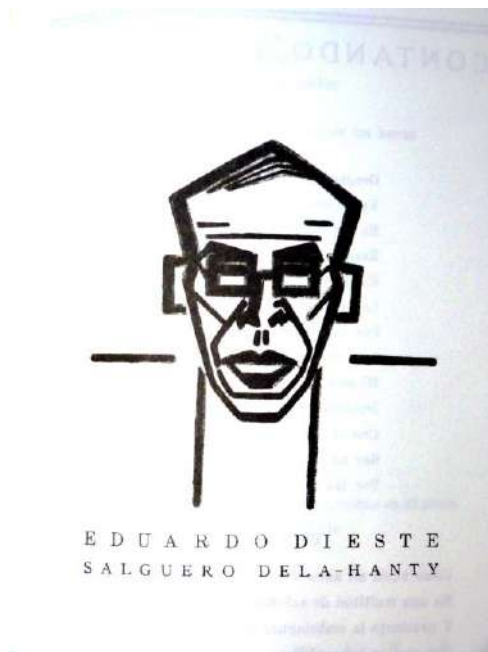


Figura 74. Dardo Salguero Dela-Hanty, *Estilizaciones y Arquicaricaturas*, Eduardo Dieste, Revista Proa, Nº 13, noviembre de 1925, p. 37

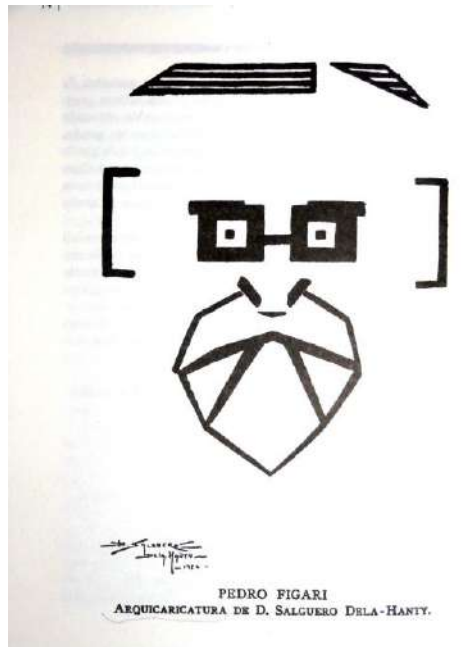


Figura 75. Dardo Salguero Dela-Hanty, *Arquicaricatura de Pedro Figari*, Revista Proa, Nº 2, septiembre de 1924, p. 10.

En cuanto al crítico local, Atalaya no solamente refiere el escrito de Baudelaire, sino que además toma de él la diferenciación entre “dos géneros de cómicos: aquel impregnado de contemporaneidad, y que al separarlo del hecho que le generó deja de serlo en su esencia [...] y el otro, que, en cambio, existe sin ninguna contingencia de tiempo y lugar” (Artundo, 2004b, p. 129). A esto se suma que algunos de sus ejemplos coinciden con los analizados por Baudelaire, resaltando la figura de Goya en los *Caprichos* y los *Horrores de la guerra*, y la importancia de Honoré Daumier, de quien afirma que es “el artista más profundamente plástico y también más profundamente humano. Todo el arte moderno francés arranca de Daumier” (Artundo, 2004b, p. 73). Estamos en condiciones de dar por confirmada la influencia de las lecturas de obras baudelaireanas sobre su apreciación de la caricatura.

Además de las exposiciones de Bermúdez Franco y de Luis Bagaría, Atalaya reseñó otra exhibición específica de caricaturas: en 1925, criticó con “ruda franqueza” la obra de Dardo Salguero Dela-Hanty (Figuras 72, 73, 74 y 75). El dibujante, por esos años colaboró en cinco números de la revista *Proa* (1924-1925) con sus “estilizaciones”, también llamadas por él mismo “arquicaricaturas”, que proponían un tipo particular de retrato sintético geometrizado de los colaboradores y escritores del círculo de esta publicación. A partir de ellos realizó una muestra en la Asociación Amigos del Arte (los Enemigos del Arte, según nuestro crítico).

Para Atalaya, la denominación “estilizaciones” era meramente “estrambótica y un tanto pretenciosa”, pues en la obra no encontró “nada de extraordinario”, y le suscitó comentarios como estos:

Apenas si se descubre dibujo en sus grafías retorcidas, y de cómico, de tono irónico no hay ni asomo [...] ni la función del retrato cumple pasablemente [provocando la] sensación desagradable de algo inerte y trunco [...] Todo es en él epidérmico y exterioridad. La línea, el arabesco del trazo, sus pretendidas síntesis, todo obedece a una ley de superficialidad meramente externa. La causa fundamental de ello la hallamos en la indecisión conceptiva del artista.

[...] en su alarde virtuoso parece decirnos:

—Ya ven ustedes: con cualquier intrincado jeroglífico, con el menor trazo, con la máxima economía lineal puedo presentar el parecido de la primera fisonomía que volando cruce a mi paso.

Se es difuso con poquísimas líneas y se es sintético con muchas. (Artundo, 2004b, pp. 107-108).

Podemos entender entonces que, aunque según su propuesta, correspondía juzgar con la misma vara a una pintura y a una caricatura, no por eso iba a dejar de ser un analista imparcial de lo que consideraba que cada disciplina debía alcanzar como objetivo, lo cual en ese punto le llevó a cuestionar por insuficientemente logradas a las obras del dibujante del círculo martinfierrista.

Se impone, entonces, repasar algunas expresiones en las que se evidencia el modo en que Atalaya concibe la tarea del caricaturista. Como señalábamos antes, piensa que se trata de un tipo de análisis inductivo, que parte de la observación de lo particular para llegar a una síntesis:

Se parte del individuo para ir a la generalización que lo sintetiza todo [...] la representación arquetípica [...] esa quinta esencia de pasiones, de comunes defectos o de cualidades singulares que forman una línea escueta y limpia de un carácter y que reúne en sí todos los de su clase. (Artundo, 2004b, p. 65).

Este tipo de aseveraciones condice con el análisis que Wechsler (2003) hace de su concepción general sobre las artes: “Atalaya define al artista en la sucesión de sus textos como el mediador entre el arte y la naturaleza” (p. 177), es decir, tanto para la pintura como para la caricatura, no basta la mera imitación de lo real, sino que cabe extraer una esencia y además dejar plasmada la intencionalidad del artista, las “ideas” son importantes para cualquiera de los tipos de artista. Cuando habla de la caricatura, suele estar pensando en la representación de tipos humanos, en el retrato que capta a un personaje o un tipo de personaje que, para ser considerados caricaturas, deben identificarse con una “idea total, que transustancia una criatura por un sutilísimo proceso ideológico y le clava con un rasgo en el ridículo vituperante, en el horror, en la repulsión, o provoca una irresistible hilaridad” (Artundo, 2004b, p. 107).

La economía de medios con la que trabaja el dibujante no es para Atalaya una desventaja, sino al contrario, un terreno fértil para que se despliegue la imaginación:

[...] por sus mismos medios de expresión completamente precarios, respecto a su materialidad, a su apariencia plástica, que, sin todo lo que pone [el caricaturista] de espiritualidad, de intención y de ingenio, sería un grafismo

de muy poca monta y sustancia. ¿No prueba, acaso, eso su primacía de la facultad artística —la reina de las facultades— como proclamaba Baudelaire a la imaginación creadora, sobre las otras, las mecánicas, las ejecutoras? (Artundo, 2004b, p. 128)

Lo que nos interesa de este tipo de formulaciones, más allá de la postura reivindicatoria del carácter artístico de la caricatura, es que sus argumentos para valorarla son de carácter estético, y no (solamente) ético, a base de su potente retórica contra el poder.

A diferencia de lo que podría pensarse en un primer momento debido a su filiación y militancia anarquista y a su colaboración con el ámbito editorial de un periódico como *La Protesta*, la defensa que Atalaya hará de las artes aplicadas y, entre ellas, de la caricatura en particular, no pasará por su función social o su eficacia pedagógica (al tratarse de un arte de amplia recepción popular a través del cual se podría esperar llegar a un público más amplio), ni tampoco por su potencial irónico (capaz de plasmar una interpretación y/o una visión crítica de los hechos políticos y sociales circunstanciales), sino que, desde su punto de vista, lo que cuenta en la caricatura es el proceso de abstracción donde lo contingente se haya superado para llegar a una realidad más profunda, y para lo cual no haría falta en principio una gran habilidad técnica, como la que podría exigir otro tipo de arte más virtuosista, pero sí capacidad imaginativa y de análisis. En tal sentido, Atalaya hace coincidir sus disquisiciones sobre la caricatura con su orientación global como crítico, desde la cual fue “capaz de reclamar un compromiso explícito de los artistas, pero reservando para la obra la independencia de toda sujeción a un contenido” (Artundo, 2004b, p. 35). Entonces, también la caricatura podía ser evaluada como un arte autónomo, más allá de su tradicional ligazón con la política.

Atalaya, actor significativo del campo artístico de la década del veinte en Argentina, impulsor y colaborador de revistas culturales de vanguardia que fueron pioneras en la difusión del arte moderno, adoptó una posición que le permitía ubicarse en un zona de equilibrio en la sutil frontera que dividía las propuestas de principios del siglo veinte entre aquellas que indagaban en los componentes del lenguaje plástico, y aquellas otras búsquedas, comprometidas ideológicamente, que pretendieron borrar los límites entre arte popular y bellas artes. Esta postura es perceptible incluso en sus alegatos a favor de la caricatura, realizados en el seno de revistas cuya orientación ideológica era de izquierda,

pero utilizando argumentos específicamente estéticos, que hablan de su singular reivindicación de autonomía para todas las expresiones artísticas.

En el momento de evaluar una práctica como la caricatura, Atalaya no dudó en considerar positivamente su potencial, y la colocó a la par de las disciplinas más respetadas: la pintura, la escultura, pero también la literatura y la música. Para justificar su opinión, recurrió a citas de autoridad, como Baudelaire, Goya, Daumier o Gulbransson, por lo cual, sin lugar a dudas, contribuyó favorablemente a la aceptación posterior e indiscutible con la que ahora se considera a los caricaturistas y su labor.

Cerramos así nuestro análisis de la recepción de Baudelaire por parte de Atalaya en alusión a una de las orientaciones que adquirió la misma, la defensa de la caricatura y las artes gráficas aplicadas, que el mismo Baudelaire se había adelantado a hacer suya. Dicha orientación refleja de modo ejemplar el impacto de las ideas estéticas del poeta francés en un crítico como Atalaya, que además estuvo atento a las correspondencias entre las artes, que adoptó el mismo tono irónico o retórica de choque, y acentuó el carácter combativo de su referente europeo, constituyendo todos estos, diferentes recursos y modos de resignificación, apropiación y traducción (literal y metafórica) de la crítica baudelaireana en el contexto argentino de principios del siglo pasado.

4. 3. 4. Alberto Prebisch, la crítica de arte en *Martín Fierro*

El arquitecto tucumano Alberto Horacio Prebisch (1899-1970), durante su juventud en los años veinte fue precursor del llamado Movimiento Moderno y también (lo que nos atañe específicamente en esta oportunidad) la voz principal y más constante que se profirió sobre artes plásticas en el periódico *Martín Fierro* (1924-1927).

El año 1924 ha sido señalado como particularmente significativo para la historia del arte argentino por historiadores y críticos como Diana Wechsler (1999a), Beatriz Sarlo (2003) y Jorge López Anaya (2005). Fue el momento en que retornaron de Europa y comenzaron a exponer sus obras Emilio Pettoruti en la galería Witcomb de Buenos Aires y Xul Solar en el Salón Libre; aparecen revistas como *Martín Fierro* y *Proa*, que ejercen como órganos difusores de la vanguardia artística; es el año de varias exposiciones importantes de los Artistas del Pueblo y el del comienzo de las actividades de la Asociación Amigos del Arte.

En 1924, asimismo, Alberto Prebisch retornó de un viaje por Europa, que comenzó

luego de su graduación como arquitecto, y que le permitió entrar en contacto con los movimientos artísticos de la primera posguerra durante varias exposiciones claves realizadas en las grandes capitales —de arte ruso, del grupo *Stijl*, de Le Corbusier, entre otras que visitó—; también compartió encuentros con pintores argentinos como Horacio Butler, Héctor Basaldúa y Lino Enea Spilimbergo —conocidos como los artistas del Grupo de París— y tuvo contacto personal con André Lothe, pintor cubista, crítico de arte y consejero de muchos latinoamericanos.

En relación con el lugar de Prebisch durante esta primera etapa, Alicia Novick (1997), que lo define como representante de la “vanguardia clásica”, analiza el conflicto interno común a su generación que se debatía “entre el sentimiento de la tradición y la necesidad de innovar”, y señala que su labor:

podría interpretarse en términos de *traducción*, como una reinterpretación de los principios del movimiento moderno internacional a la luz de los problemas específicos que se plantean los arquitectos y comitentes locales. Los conflictos entre la tradición y la innovación los resuelve interpretando en clave clásica las doctrinas de la nueva arquitectura, en consonancia con las características del Movimiento Moderno argentino. (Novick, 1997, pp. 2-3)¹⁶²

A partir de su regreso a nuestro país, comienza su labor profesional y su desempeño como crítico de arte, una segunda etapa de intensa producción, acompañada de un enfoque de defensa y argumentación plena a favor de la vanguardia. Como sus textos críticos están insertos en el periódico *Martín Fierro*, participan de la relevancia que este emprendimiento editorial tuvo para la literatura y el arte de la década del veinte. Así, aunque las actividades de Prebisch no se hayan limitado a la crítica, este aspecto de su trabajo reviste importancia por ser la voz sobre arte de dicha revista.

Es evidente la función modélica que Charles Baudelaire ejerce en Prebisch, quien suele hacerse eco de sus ideas sobre el arte. El crítico francés opera en el argentino como antecedente en el reclamo de actualidad para el arte, es quien justifica la exigencia de que la crítica asuma un “*parti-pris*”, un punto de vista parcial. Era el momento en que Prebisch comenzaba su tarea de crítico y el referente elegido parece ser Baudelaire en muchos

¹⁶² Nos interesa destacar aquí la coincidencia entre el término elegido por Novick para dar cuenta de la labor de Prebisch y la concepción de la crítica de arte como traducción que en un capítulo anterior desarrollamos en relación a Baudelaire.

aspectos. Por eso, en un texto de ese año clave que mencionábamos, incluido en el catálogo de la muestra de Pettoruti en el Salón Witcomb de 1924, Prebisch se ubica en paralelo de Baudelaire para considerar la obra del pintor:

Para los que exigimos [*sic*] de los artistas como condición primordial el sentido crítico alerta y el control permanente de la razón sobre el instinto que hacen la obra clásica y que Baudelaire predicaba, el caso de Pettoruti se presenta con fuertes atractivos. (En Pachecho, 2000, p. 215)

También, al comentar ese mismo año en *Martín Fierro* el XIV Salón Nacional de Bellas Artes, exclamaba vehementemente:

[...] conservamos la pretensión ridícula de recibir de una obra pictórica emociones de origen plástico, y sólo de origen plástico. [...] Esta pretensión nuestra –cuyo ridículo y cuya exageración inoportuna no dejamos de sospechar– será calificada por muchos de “parti-pris”. Vaya por el “parti-pris”! Tenemos uno, y violento. Si no recordamos mal, Baudelaire lo exigía en todo crítico. [...] Y es a causa de este violento “parti-pris”, que nuestra intención se ha reconcentrado, desde el primer momento, en dos obras de la “sala del primer premio”, las “Figuras” de Horacio Butler y Héctor Basaldúa, sobre las cuales los críticos han pasado como sobre ascuas.¹⁶³

Otra referencia que detectamos en el crítico argentino es al poeta Edgar Allan Poe, cuya difusión, tal como hemos señalado antes, estuvo vinculada al trabajo de traducción y crítica que sobre él hizo Baudelaire. Prebisch rescata de Poe su concepción de la obra de arte, que tiene mucho que ver con la concepción de obra moderna que impulsaba el francés: “El cerebro y los sentidos tienen idénticos derechos en el trance creativo. Edgardo Poe definía la obra de arte como una creación espiritual, en la que se integraran todo el sentir y todo el pensar humanos, en una armoniosa compenetración”.¹⁶⁴ Asimismo, se lee la influencia de Baudelaire en una afirmación como la siguiente, que reclama al arte su adecuación a la actualidad y al crítico un compromiso con su época:

Yo he considerado siempre con escepticismo la multiplicidad de puntos de

¹⁶³ Prebisch, A. (9 de octubre de 1924). XIV Salón Nacional de Bellas Artes. *Martín Fierro*, (1) 10/11, p. 6.

¹⁶⁴ Prebisch, A. (17 de octubre de 1925). El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas. *Martín Fierro*, (2) 24, p. 4.

vista en la crítica de arte. Porque la crítica ecléctica no es, en definitiva, otra cosa que la mala crítica insexuada. ¿Cuál es, en efecto, el único punto de vista valedero para el que juzga una obra de arte? Evidentemente, el fijado por la época en que se vive.¹⁶⁵

Otra presencia de Baudelaire en relación a *Martín Fierro* se dio en el marco de la legendaria visita del poeta futurista Filippo Marinetti a Buenos Aires a mediados del año 1926, un evento que los miembros de la publicación cubrieron desde diferentes aspectos y con interpretaciones complejas sobre lo que el italiano podía aportar en ese momento. Por ejemplo, el artículo anónimo “‘Martín Fierro’ y Marinetti”, pretendía dejar claros algunos puntos, para que no se pensara en una admiración servil favorable a la repetición de las fórmulas de la vanguardia europea.¹⁶⁶ Por eso le señalaban algunos errores, entre ellos: “Se ha dado el caso, por lo demás, de que Marinetti cite a Baudelaire como a un simbolista, cuando el ultraromántico no es sino precursor del simbolismo; a Manet como un impresionista, cuando es sólo un precursor del impresionismo”.¹⁶⁷ En estas correcciones, que coinciden con la postura de Prebisch expresada en su artículo “Marinetti en los ‘Amigos del Arte’”, destacamos lo apropiado de ubicar a Baudelaire en la transición entre el movimiento romántico tardío y el simbolismo, así como el señalamiento de la equivocación de Marinetti respecto de Manet, un error que es recurrente entre historiadores y críticos.

También traería a colación a Baudelaire en el entorno de publicación martinfierrista el artista Luis Falcini, con una extensa cita proveniente de *Le Peintre de la vie moderne (El pintor de la vida moderna)* incluida al comentar el Salón de Primavera uruguayo de 1927:

Frente a esta exposición –tan rica en sugerencias– la ‘sagrada opinión pública’ volvió a desenfundar su ignorancia, para disparar hostilidades contra las obras más grávidas de vida original. [...] se sintió confundida por ese retorno a las formas elementales, a esa necesidad de síntesis que hacía decir a Baudelaire: “barbarie inevitable, sintética, infantil, visible muy a

¹⁶⁵ Prebisch, A. (15 de noviembre de 1927). El XVII Salón anual de Bellas Artes. *Martín Fierro*, (4) 44/45, p. 9.

¹⁶⁶ Sobre las repercusiones de este evento, se puede consultar: M. Lorenzo Alcalá (2009). *La esquiva huella del Futurismo en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Patricia Rizzo Editora; S. Saítta (1995). *Marinetti en Buenos Aires. Entre la política y el arte*. En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539-540, pp. 161-169; S. Saítta (2014). *Filippo Marinetti en la Argentina*. En P. Bruno (coord.). *Visitas culturales en la Argentina, 1898-1936*. Buenos Aires: Biblos, pp. 215-229.

¹⁶⁷ [Anónimo] (8 de julio de 1926). “Martín Fierro” y Marinetti. *Martín Fierro*, (3) 30/31, p. 5.

menudo en un arte perfecto (mexicano, egipcio o ninivita), y que deriva de una necesidad de ver las cosas grandemente, de considerarlas sobre todo en el efecto de conjunto. A este propósito, no será superfluo observar que son muchos los que acusaron de barbarie a todos los pintores cuya visión es sintética y abreviadora, entre otros a Corot, quien se aplica, ante todo, a trazar de un paisaje las líneas principales, su osambre [*sic*], su fisonomía”.¹⁶⁸

Queda establecida así la presencia y apropiación de las ideas sobre arte de Baudelaire por parte de Prebisch en su rol de crítico de arte y, más en general, por parte de la publicación *Martín Fierro*. Son menciones que tienen relación con la legitimación de las renovaciones radicales, con el apasionamiento impulsado desde un punto de vista propio por parte del crítico, y con la defensa de un arte que refleje la época actual y se despoje de lo superfluo.

En el marco del análisis de la crítica argentina que hacemos aquí, respecto de los críticos que hicieron un trabajo de recepción de la obra baudelaireana que los antecede, detectamos que los artículos de Prebisch constituyen un punto de inflexión respecto del desplazamiento del interés de la crítica hacia los aspectos formales de las obras, lo cual se traduce en dos modificaciones del discurso crítico: se transforma el uso de la éfrasis y se genera un desplazamiento irreversible desde los imaginarios sobre el color ligados a una referencialidad objetiva o simbólica, hacia aquellos imaginarios que interpretan el color como la manifestación de una visualidad exclusivamente plástica.

Diana Wechsler (2003) señaló que, a la hora de reseñar los Salones Nacionales de Bellas Artes, la metodología que Prebisch adoptó para protestar sobre el estado del arte que allí se reflejaba fue la de llamarse a silencio sobre la mayor parte de los artistas que exhibían sus obras y seleccionar aquellos que coincidían con sus criterios sobre lo que debía ser la nueva sensibilidad, la nueva estética, es decir, el arte moderno. Entre estos se encontraban algunos que ya mencionamos, como Pettoruti, Xul Solar, Norah Borges y los artistas del “Grupo de París”: Butler, Basaldúa, Aquiles Badi, Juan del Prete.

Por otra parte, el periódico *Martín Fierro* coincidió con un fenómeno innovador en el ámbito editorial, por el cual el discurso del crítico debía y podía a partir de ese momento interactuar con abundantes reproducciones de pinturas y esculturas, ilustraciones que situaban a esas imágenes como artefactos culturales activos en el mismo espacio del discurso escrito sobre las obras (algo que ya analizamos al comienzo de este capítulo).

¹⁶⁸ Falcini, L. (26 de febrero de 1927). El Salón de Primavera uruguayo. *Martín Fierro*, (4) 38, p. 3.

Como señaló Jorge Schwartz (2002, p. 44), las revistas de vanguardia, cuya vida solía ser efímera, debieron utilizar un lenguaje directo, conciso, que dejara una impresión clara y contundente en el lector. Para eso, las imágenes resultaban propicias al producir un efecto inmediato y los críticos empezaron a pensar sus escritos como un complemento de dicho efecto. Esta situación, por supuesto, no es restrictiva de la Argentina, sino que los avances tecnológicos en la industria gráfica influyeron en todo el espectro de las publicaciones periódicas desde comienzos del siglo XX. Respecto a este carácter propio de la modernización editorial, dos teóricos que ya mencionamos mantienen posiciones enfrentadas: Michael Baxandall (1989) considera que las nuevas formas y abundancia de reproducciones de imágenes alteró fundamentalmente el discurso ecrástico sobre ellas; mientras que James Heffernan (2006) defiende que, en lo esencial, no se modificaron sus objetivos, ya que incluso las pinturas más abstractas continuaron convocando la voz del crítico para que hablara por ellas: “*description has hardly disappeared from art criticism. It continues to play a crucial part in grounding the critic’s interpretation of a picture by determining how we see it*” (p. 42).

Desde nuestra perspectiva, y en relación al caso de Prebisch como crítico de arte, nos parece innegable que se produjo una transformación del rol de la écfrasis y que no casualmente esta modificación coincidió con la inclusión de abundantes reproducciones en las publicaciones. Entendemos que Heffernan quiso resaltar el lugar que la descripción seguirá cumpliendo frente al arte, aún el que llegó a ser más abstracto, pero, cuando hablamos de *transformación* no decimos *desaparición* de la écfrasis, contra lo cual se pronuncia Heffernan. Sí creemos necesario reafirmar que, con los lenguajes modernos de la pintura, y con los nuevos roles desempeñados por las imágenes, acaece una inevitable mutación en el discurso que se ocupa de la descripción y análisis de las obras.

Así, en Prebisch ahora son claramente identificables dos valores positivos sobre el arte verdaderamente nuevo o moderno: el elemento constructivo de las formas, y la plástica pura. El primer valor, implica una mirada sintética y despojada sobre los elementos que todavía puedan aparecer representados en una pintura que no sea totalmente abstracta, pues el mandato del crítico exigirá tomar de la naturaleza sólo lo profundo, lo general, lo estable. El segundo valor, el de la pintura pura, es el que establece la pretensión de autonomía de otros campos, la plástica se aleja de la literatura, de la anécdota; la pintura es distribución de color, como la música son relaciones entre sonidos.

Esta postura de Prebisch se ve en sus referencias a la obra de los artistas Butler, Basaldúa y Badi, ante las cuales, como reclamaba el propio crítico, el resto de la crítica se

llamó a silencio. Prebisch lo atribuye a la carencia de anécdotas en sus composiciones eminentemente pictóricas: los demás comentadores, ya no pueden hacer hablar a esta pintura silenciosa, a estas obras que han redefinido su vínculo con lo narrativo, con lo literario y con la mimesis. El crítico de *Martín Fierro*, en cambio, introduce estas obras al discurso, pero la descripción efrástica se reubica en la forma y el color.

Leemos entonces en su Salón de 1926 (Figuras 76) que, en primer término, se ocupa de impugnar aquellas obras en las que “el afán estrechamente imitativo, y un sentimentalismo cursi, parecen ser las únicas causas que mueven la voluntad”, para luego contraponerlas a las pinturas de estos pintores, a los que dedica comentarios sobre su “más definida voluntad expresiva”, o acerca de “la intención monumental de sus composiciones” y “la orientación exclusivamente plástica de sus esfuerzos”. Prebisch demanda: “Elogiemos sin reservas la honestidad común a estos tres artistas que no buscan la simpatía del público mediante el fácil halago de un modelo físicamente hermoso. [Elogiemos] La orientación exclusivamente plástica de sus esfuerzos”.¹⁶⁹

En otro ejemplo, podemos ver el modo en que Prebisch resume y agrupa la obra de tres artistas en este sintético párrafo:

Los ensayos de arquitecturación de formas abstractas que preocupan a Pettoruti, el arte misterioso y simbólico de Xul Solal [*sic*], la intención poética y dulcemente sentimental de los dibujos de Norah Borges, nos obligan a considerar con excepticismo [*sic*] los principios que pretenden fijar intransigentemente los límites y las fuentes precisas de la emoción artística.¹⁷⁰

El crítico, no tuvo necesidad de describir las obras, porque en la portada aparecía reproducida *Milicia* (1926), una acuarela de Xul Solar (Figura 77), y su nota iba acompañada de nada menos que siete reproducciones en blanco y negro de los artistas mencionados (Figura 78).

¹⁶⁹ Prebisch, A. (5 de noviembre de 1926). Salón Nacional de Bellas Artes de 1926. *Martín Fierro*, (4) 35, pp. 6-7.

¹⁷⁰ Prebisch, A. (8 de julio de 1926). Marinetti en los “Amigos del Arte”. *Martín Fierro*, (3) 30/31, p. 3.

Salón Nacional de Bellas Artes de 1926



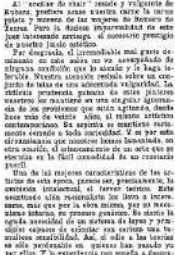
HECTOR MARQUINA — PAPA

El Salón Nacional de Bellas Artes de 1926, que se inauguró el día 11 de noviembre en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, ofrece una muestra de gran interés artístico y cultural. En esta ocasión, el jurado premió a Hector Marquina con el primer premio de pintura en su género. Su obra, titulada "Papa", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra a un papa en un momento de profunda reflexión, con una iluminación que resalta su figura y sus rasgos faciales. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.



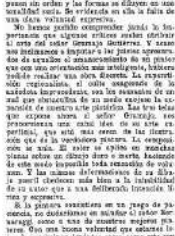
HECTOR MARQUINA — PAPA



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.

El jurado también premió a Alberto Prebisch con el segundo premio de pintura. Su obra, titulada "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", es una excelente muestra de su talento y de su dominio de la técnica pictórica. El cuadro muestra una escena del interior del salón, con una iluminación que resalta los detalles de la arquitectura y de las obras de arte expuestas. El uso del color es rico y variado, creando una atmósfera de solemnidad y gravedad. La composición es equilibrada y armoniosa, reflejando el alto nivel de la obra.



ALBERTO PREBISCH — SALÓN NACIONAL DE BELLAS ARTES DE 1926

Figura 76. Alberto Prebisch, "Salón Nacional de Bellas Artes de 1926", Martín Fierro, N° 35, 5 de noviembre de 1926, pp. 6-7.

Marinetti en los "Amigos del Arte"



Fernand Léger — El hombre

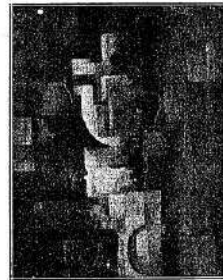


Fernand Léger — El niño rubio



Fernand Léger — Paisaje de Portugal

Tiene todo el sabor de aquella época de exuberante frías
minuciosas.



Emilio Pettenní — Estudio de retrato

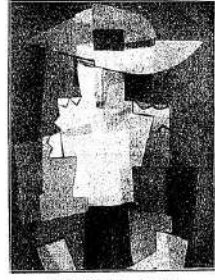
Cualquier hombre castrado, dentro de la purgación fuerza
al peligro de la degeneración degenerativa, cuando se es

conocido, lo tiempo en tiempo a una rigurosa con-
sideración con la realidad. De aquí que el pensamiento
de Marinetti no haya perdido aún su carácter pueril-
genio, guerra y más abstracción. A medida que poco
subiendo a las obras de los artistas franceses, la
teoría marcelina original sufrió modificaciones sustan-
ciales. La experiencia individual de cada artista, por-
ta ya en sí una línea concreta, lo expone por sí misma
liberada a todo sistema previamente diseñado. A la
reversa estudios pueriles de los primeros tiempos,
hemos visto así, surgir un fuerte movimiento de revo-
lución hacia la verdadera abstracción. La aplicación de un
arte puro y definitivamente ha llevado a los creadores
hasta un campo sin salida humana. Y la abstracción
decorativa, hasta ahora en la circunstancia, no se
sacaba por sí misma, con una insana necesidad de líri-
mo equívoco que parece ser, en efecto, una de las
esenciales consecuencias del arte puro.

El futurismo manifestando ha sido completamente im-
puro. Por otro parte la secundariedad complejidad del
espíritu contemporáneo se resiste a adherirse a los
rigores de cualquier arte puro. Y cada individuo
tiene vigencia propia, a su manera, un arte esencial
elementario de las teorías vigentes.

En la exposición que nos ocupa, Pettenní por un
lado, Xud Sidi y Fernand Léger por otro, nos demue-
stran que el arte moderno puede manifestarse bajo
apariencias contradictorias, en obras derivadas de
los más opuestos temperamentos. Los cuadros de tras-
formación de formas abstractas que preceden a Pet-
tenucci, el arte marcelino y el dibujo de Xud Sidi, la
insistente poesía y elemento sentimental de los di-

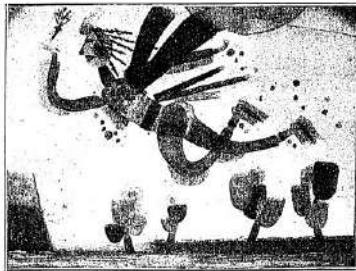
bolos de Fernand Léger, así obligan a considerar con
escepticismo las posturas que pretenden fijar letra-



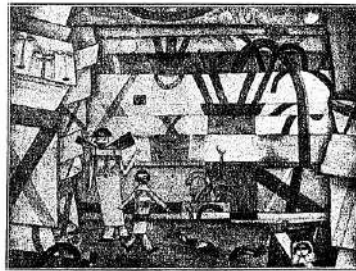
Emilio Pettenní — Pierrot

significativamente los límites y los rasgos precisos de la
exposición artística.

ALBERTO PREBISCH



A. Xud Sidi — Agni



A. Xud Sidi — Buenos Aires

Manuel Gálvez intenta en "El Hogar" una inútil defensa de la
"Antología" de Noé contra nuestro juicio, pero confirma y deja
subsistentes todas las apreciaciones de "Martín Fierro."

221

Figura 78. Alberto Prebisch, "Marinetti en los «Amigos del Arte»", *Martín Fierro*, N° 30-31, 8 de julio de 1926, p. 3.

Respecto a Yrurtia, para cuya obra Julio Rinaldini había reservado un lugar destinado a la descripción efrástica, Prebisch, en cambio, no encuentra más que “un escultor para quien su arte no es otra cosa que un medio para satisfacer los apetitos sentimentales de un público de literatos y de snobs”.¹⁷¹ Es decir, señala en el artista un trabajo más temático que formal, despojándolo así del interés para su forma de concebir el arte y la crítica, mientras que el escultor Pablo Curatella Manes y sus obras que exhiben un trabajo de síntesis formal, son objeto de varios artículos.

El hecho de que en Prebisch sean frecuentes los comentarios con *palabras de causa* (Baxandall, 1989) sobre el modo de aplicación del color a la tela, el tipo de mancha o de pincelada utilizada, habla de la importancia dada a la pintura en su materialidad objetiva, y no por las referencias metafóricas (*palabras de comparación*) que pudiera despertar, o por la interpretación que de ella pueda hacer el espectador (*palabras de efecto*). Prebisch llega a dejar de lado incluso aquellas asociaciones con la música, tan valiosas aún para Baudelaire o Atalaya, como ya lo analizamos. El crítico de *Martín Fierro* reubica entonces la descripción efrástica en la forma y el color.

Como contra-ejemplo, Prebisch cita el caso de Alfredo Guido, artista premiado por el jurado oficial sobre el que la crítica tradicional sí encontraba palabras para describir sus “carnes nacaradas”, las “tonalidades azulinas” y “evanescentes”,¹⁷² pero ese lenguaje se revela misógino e insoportable para nuestro crítico, ya que no guarda relación con las leyes del arte plástico. En contraste, para los artistas que sí son objeto de su valoración, los únicos adjetivos aceptables parecen ser los que señalan que el color puede ser *rico*, pero no debe caer en la *vulgaridad* cromática; debe mantener el sentido *delicado* del color, no exacerbado, y la paleta debe ser *severa*. Ese color adecuado, es aquel que es autónomo, contribuyendo, sin embargo, a la estructura global de la obra. Por eso, Del Prete recibe reproches de Prebisch, por caer en la estridencia de los colores aplicados directamente desde el pomo en la tela, por entregarse a una orgía cromática desastrosa, mientras que elogia a Pettoruti, sobre cuyas obras Prebisch afirmó:

[...] la pintura es ante todo cuestión de fisiología. Es el ojo quien recibe primero la impresión del color, para transmitirla luego al espíritu del espectador y provocar en él un estado emocional determinado [...]. Si bien en la obra de Pettoruti, el color ocupa un lugar que otros artistas de su

¹⁷¹ Prebisch, A. (26 de junio de 1925). Irurtia. *Martín Fierro*, (2) 18, pp. 1-2.

¹⁷² Prebisch, A. (9 de octubre de 1924). El XIV° Salón Nacional de Bellas Artes. *Martín Fierro*, (1) 10/11, p. 6.

misma tendencia han desplazado como elementos secundarios, la intervención de los sentidos del espectador es sólo requerida en cuanto estos se limitan estrictamente [*sic*] a transmitir al espíritu impresiones cromáticas. (Pacheco, 2000, p. 214)

Prebisch se ubica entonces, con su valoración de los artistas que le eran contemporáneos, en un punto de quiebre producido en el campo argentino respecto a los imaginarios sobre el color en el arte. Podemos apreciar en él la transformación promovida a comienzos del siglo XX en los modos de interpretar verbalmente un fenómeno eminentemente visual como es de las relaciones cromáticas aplicadas en las pinturas.

Consideramos que el análisis que Novick (1997) hace de la obra arquitectónica de Prebisch, citado al comienzo de este apartado, coincide con lo que pudimos evaluar respecto de su rol como crítico de arte. Desde este ámbito, Prebisch hizo también una labor de *traducción*, que es una de las formas que adopta el trabajo de *recepción*. Tradujo las ideas modernas y vanguardistas sobre arte, elaboró conceptos apropiados y buscó transmitirlos al público, valiéndose de fuentes teóricas más tradicionales y de las propuestas más innovadoras. Encontró en Baudelaire un referente para quien lo clásico y lo moderno no son opuestos, sino dos caras de una misma moneda, por lo que en las formas del arte de tendencia abstracta, sintética, Prebisch pudo afirmar la permanencia de lo esencial del arte frente a lo efímero de las apariencias. El crítico francés fue también enarbolado para defender el apasionamiento y la radicalización propios de un medio combativo de la vanguardia porteña como fue *Martín Fierro*.

4. 3. 5. Cayetano Córdova Iturburu. Fricciones entre arte y política

El siguiente momento cronológico de las formas de recepción de Baudelaire lo encontramos en la labor de crítica de arte de Cayetano Córdova Iturburu (1899-1977). En su caso, fue una figura que provenía del campo de la literatura, no solamente del periodismo, situación que, luego de su paso por el diario *La Razón* y la revista *Inicial*, lo acercó con poco más de veinte años al entorno de la revista *Martín Fierro*, donde colaboró

mayormente con versos y una sola reseña sobre arte.¹⁷³

Respecto de su participación en el martinfierrismo, expresó en los siguientes términos lo que percibía como el ambiente de la época:

Lo único que sabían aquellos jóvenes, de lo único que tenían clara consciencia, era de su descontento [...] Era de urgencia indispensable renovarnos, aprovechar las inquietantes experiencias europeas y lanzarnos, a nuestro turno, a utilizar los atisbos y las conquistas de orden estético y técnico de las vanguardias europeas en la elaboración de una expresión nueva, actual, moderna, pero nuestra, esencialmente nuestra (Córdova Iturburu, 1956).

De estos comienzos proviene su vínculo con el poeta Raúl González Tuñón (1905-1974), con quien también compartirá las páginas de otros medios: la revista *Argentina* (1930-31); el diario *Crítica* (durante 1932); *Contra*, la revista de los franco-tiradores (1933) y *Unidad por la defensa de la cultura* (1936-1939), órgano de la A.I.A.P.E. (Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores ligada al Partido Comunista Argentino y de prédica antifascista). En dichos medios de prensa el compromiso político progresivamente cada vez más sindicalizado funcionaba como el cimiento de las actividades críticas y literarias, pero tanto González Tuñón como nuestro crítico, postularon “la autonomía del artista cuya función es la de servir a la idea de revolución a través de su arte” (Saítta, 2005, p. 3). En la figura de Córdova Iturburu están reflejadas muchas de las tensiones propias del momento, las discusiones que enfrentaban la vanguardia estética y la vanguardia política; la polarización entre el modernismo y las tendencias abstractas, por un lado, y los realismos por otro. En ese contexto, Iturburu toma en todo momento la bandera de defensa de la libertad para el arte, lo que terminará siendo el motivo de fricciones con los otros miembros del Partido Comunista.

Los autores que abordaron el tema de la relación entre vanguardia artística y política han elegido diferentes metáforas para analizarla. En el libro *Desajustes. Sobre arte y política en Argentina*, Florencia Eva González (2013) evoca e historiza precisamente los *desajustes* entre arte y política en la Argentina, por lo que se ve obligada a agregar que no

¹⁷³ Córdova Iturburu, C. (25 de julio de 1924). La “casa del arte” y los artistas jóvenes. *Martín Fierro*, (1) 7, p. 5. Décadas más tarde, en diversos artículos y en dos libros publicados, Córdova Iturburu reconstruyó la historia del periódico y de la vanguardia que confluyeron en torno a él. Ver: C. Córdova Iturburu (c. 1962). *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas; C. Córdova Iturburu (1967). *El movimiento martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti.

lo hace en referencia a un estado anterior de “ajuste” o sintonía, sino como concepto que le permite poner en tensión las relaciones cambiantes entre polos: así como arte y política, los polos de vanguardia y arte popular, calidad estética y pertinencia política, conforman diferentes posiciones entre las cuales oscilaron artistas y obras. Ana Longoni (2010), en cambio, considera que analizar los vínculos entre arte y política implica evaluar relaciones que son siempre conflictivas, complejas, tensas, y que no equivale a considerar ese adjetivo, “arte político”, en el cual el arte resultaría subordinado a la política. La metáfora que elige Longoni para tratar este lazo es la de *desbordamientos*, un ámbito desborda sobre otro, se producen intersecciones y mutuas redefiniciones.

Aquí, respecto al caso de Córdova Iturburu, preferimos la metáfora que sugiere el término *fricción*: un roce entre dos ámbitos de la sociedad diferenciados, una fricción de la cual puede salir una chispa efervescente ante un punto de contacto o implicar un choque y posterior quiebre irresoluble. Las ideas sobre arte de este crítico entraron en fricción con las ideas políticas del momento, generando en una primera instancia debates productivos, para luego llegar a la ruptura definitiva.

A diferencia de Atalaya, cuya filiación con el anarquismo lo hacía identificarse como un anónimo “obrero del arte”, Córdova Iturburu, desde su orientación comunista, no recurrió a los seudónimos, sino que su firma permite identificarlo a través de las publicaciones. Aún así, su predecesor fue un modelo para él en cuanto al rol que debía asumir el crítico de arte y también vemos coincidencias entre ellos al momento de recepcionar y apropiarse las concepciones sobre arte de Charles Baudelaire. El vínculo entre los dos críticos locales quedó reflejado en el prólogo que Iturburu aportó a la compilación póstuma de escritos de Chiabra Acosta publicada en 1934, un texto en el que destaca elementos de su figura y personalidad que habían repercutido en él. Dicho prefacio, que apareció en forma de nota necrológica dos años antes en las revistas *Crítica* y *Alfar*, recordaba:

Atalaya era de los que creen. Por eso estaba tan cerca de los jóvenes. Pocos han tenido como él entusiasmos de tan tranquila e inapagable llama. Sus días y sus noches fueron para el estudio. Ante las obras y sobre los libros nadie vio desfilar frente a sus ojos con igual unción maravillada los panoramas del arte [...]

Desgarbado y desaliñado, tosco y titubeante en la expresión verbal, humilde en su aspecto de pobre periodista proletario, pocos escondieron, bajo una

apariencia más paradójica, parecido caudal de delicadeza, una sensibilidad más exigente y despierta, igual ternura, inocencia más limpia y un pensamiento más generoso y lúcido. (En Chiabra Acosta, 1934, p. 8)

La labor de crítica de arte de Córdoba Iturburu ha sido muy poco estudiada, por lo que una publicación específica como la de Natalia Verón y María Gabriela Vicente Irrazábal (2008) se reviste aquí de gran interés a la hora de considerar a este crítico, a pesar de algunos puntos discutibles que encontramos en dicho estudio.¹⁷⁴

Por ejemplo, las autoras analizan al crítico de arte bajo el concepto de “conductor de masas” porque consideran que la política se alimenta o se sirve de este tipo de críticos mientras le es útil. Entendemos que con dicho término quieren hacer referencia a la intención de influir en la opinión del público para moldear el campo artístico y en el enfoque pedagógico de muchas de sus notas y monografías sobre arte; pero, en los hechos concretos, Córdoba Iturburu no llegó a ocupar ese rol, ya que sus artículos más significativos se publicaron en revistas que no eran de difusión masiva, e incluso tuvieron oposición de parte de su propia organización de pertenencia, por lo que lo “masivo” quedaba fuera de su alcance. Por caso, la revista *Argentina, periódico de arte y crítica*, que dirigió Cayetano Córdoba Iturburu junto a Emilio Pettoruti, María Rosa Oliver y Leonardo Estarico, tuvo apenas tres números entre noviembre y agosto de 1931.¹⁷⁵ Señala Martín Greco (2015) que esta revista “participa en las discusiones acerca de la función social del arte y en cada número se desplaza hacia una progresiva radicalización de su discurso [...] nace con el programa de la ‘refundación’ estética y muere con el programa de la ‘refundación’ social” (p. 218). Consecuentemente, los textos de crítica de arte, aunque abundantes, disminuyen número a número su presencia.

En uno de ellos, el artículo de Córdoba Iturburu sobre el escultor Antonio Sibellino (noviembre de 1930),¹⁷⁶ vemos cómo el quiebre de criterios estéticos que señalábamos en relación a Alberto Prebisch se hace evidente. Rescata en su reseña la “fuerza plástica” del artista, dice que “su técnica es la de las grandes síntesis” y “su obra es fecunda en el placer puramente plástico”, todas valoraciones de aspectos formales del lenguaje empleado similares a las que priorizaba Prebisch. También le adjudica una modernidad “innegable”, afirma que sus esculturas “hablan el idioma de su tiempo, la lengua inteligible para los

¹⁷⁴ Recientemente, Juan Cruz Pedroni (2017) (UNLP) presentó un trabajo comparativo entre Córdoba Iturburu y Ángel Osvaldo Nessi (1914-2000), a partir de los archivos de ambos críticos que se conservan en el CeDInCI, titulado: “Espacios de la imagen y de lo escrito en archivos de críticos e historiadores del arte”.

¹⁷⁵ Se encuentran digitalizados en el archivo de AHIRA, <https://www.ahira.com.ar/>.

¹⁷⁶ Córdoba Iturburu, C. (noviembre de 1930). La escultura de Antonio Sibellino. *Argentina*, (1) 1, p. 3.

hombres de su hora”, aspectos que nos retrotraen a los reclamos de modernidad de Baudelaire para con los artistas de su época y que serán criterios repetidamente aplicados por Córdova Iturburu en el análisis de los artistas que más valora.

Ya en la revista *Contra* (Figura 79), encontramos a nuestro crítico en el momento más intenso de su militancia de izquierda. Esta revista publicó cinco números entre abril y septiembre de 1933, llevando como subtítulo: *La revista de los franco-tiradores* y el lema: *Todas las escuelas, todas las tendencias, todas las opiniones*.¹⁷⁷ Pero, como señala Sylvia Saítta (2005), la apertura que podía intuirse desde la tapa no condice con el marcado lineamiento ideológico de los artículos e imágenes incluidas en el interior de la publicación, y la referencia a los francotiradores remite a “aquellos combatientes que no pertenecen a un ejército regular sino que actúan por su cuenta sin observar la disciplina de un grupo” (p. 2), por lo cuál relativiza también la filiación sumisa a un partido.

En “Literatura y propaganda”, publicado en el primer número de la revista (abril de 1933), Córdova Iturburu manifestaba que no habría incompatibilidad alguna entre las dos actividades del título, y que, para el arte, “la aspiración revolucionaria es su médula”.¹⁷⁸ Dicho esto en el seno de una publicación que se considera “el primer programa estético-político colectivo que vinculó vanguardia estética con vanguardia política en la Argentina” (Saítta, 2005, p. 13), semejante radicalismo convivía, en el caso de nuestro crítico, con la defensa de la autonomía del arte, como ya lo había establecido en su artículo, “El arte al servicio del hombre”, de 1932:

Si el arte debe o no estar al servicio de una determinada doctrina, si puede o no estarlo, es asunto que se ha debatido con largueza. Para los políticos, interesados en el sentimiento universal a sus fines particulares, el arte no sólo puede, sino que debe servir a un ideal político [...] Los artistas quieren la libertad para el arte. La necesitan [...] todo lo que limita esa libertad es un germen de muerte, un principio de descomposición.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Los ejemplares microfilmados de esta publicación que se conservan en el CeDInCI, que recientemente los han digitalizado y están disponibles en su página web, <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/contra/>.

¹⁷⁸ Córdova Iturburu, C. (abril de 1933). Literatura y propaganda. *Contra*, (1) 1, p. 5.

¹⁷⁹ Córdova Iturburu, C. (1932). El arte al servicio del hombre. Original mecanografiado consultado en el Fondo Cayetano Córdova Iturburu (CeDInCI).

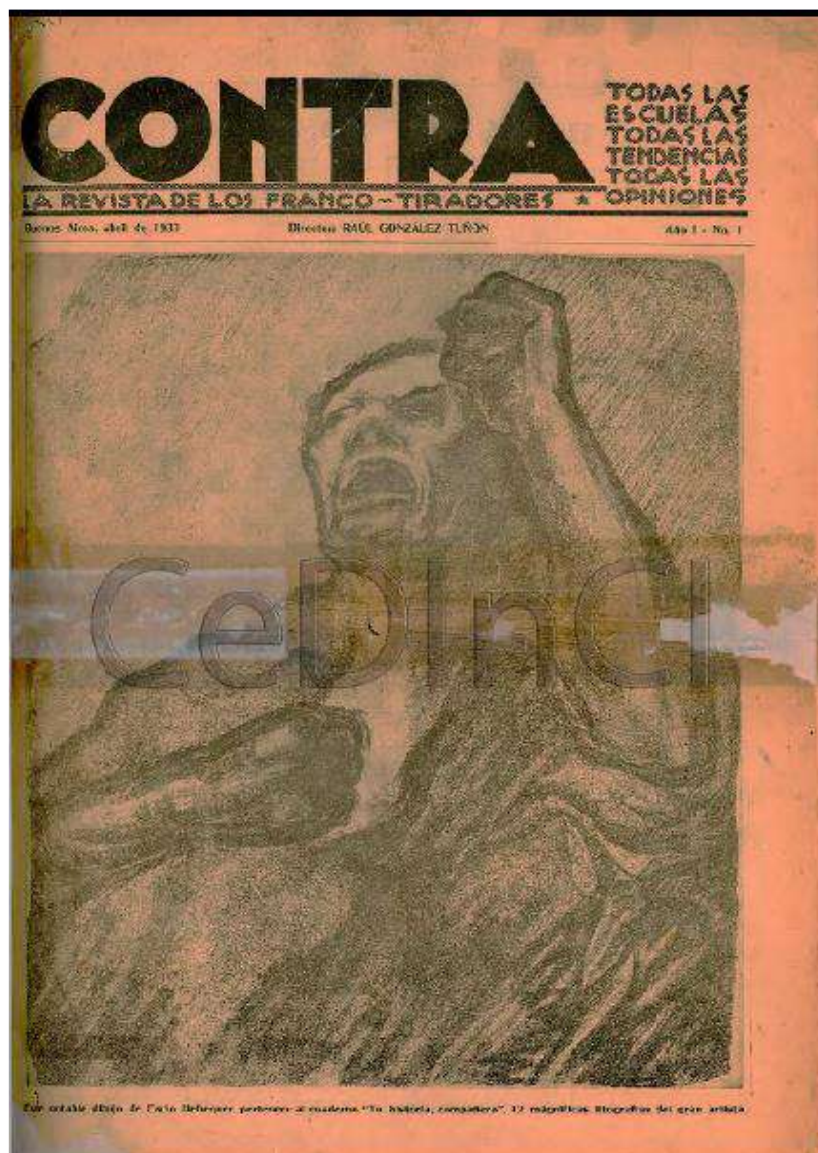


Figura 79. Revista *Contra*. *La revista de los franco-tiradores*, año I, n° 1, abril de 1933, portada.

UNIDAD

POR LA DEFENSA DE LA CULTURA

ORGANO DE LA AGRUPACION DE INTELCTUALES, ARTISTAS, PERIODISTAS Y ESCRITORES (AIAPÉ)

Aunque los manifiestos dados a publicidad en varias oportunidades y con diversos nombres, así como la acción que llevamos desarrollada, definen con claridad nuestra posición frente a los problemas culturales que plantea esta hora sombría y de esperanzas, la A. I. A. P. E. no consideramos oportuna una réplica declaratoria de principios en este primer número de UNIDAD, su órgano oficial.

Proclamamos, ante todo, la necesidad de la unidad de acción de todos los intelectuales y su agrupación alrededor de una bandera, la de la defensa de la cultura frente al peligro inminente que amenaza al mundo: el fascismo. El fascismo no es sólo la expresión absoluta de la dictadura de una clase reaccionaria y opulenta, sino también el instrumento para explotarla ideológicamente en su accionar benéfico. El fascismo es, también, enemigo de la inteligencia. En los descubrimientos puros que surgen bajo su régimen sombrero, la cultura ha sido erradicada sin misericordias y sólo subsisten el pensamiento, la técnica y la ciencia en función de su servidumbre al despotismo, a la humillación del hombre y a la guerra. No es otro el programa que Italia y Alemania, Austria y Polonia ofrecen a la indignación de los mejores. Un programa medieval de retroceso en la historia en la evolución de este pueblo cuya contribución al florecimiento de la civilización fue tan considerable.

Graves resacas de las épocas más oscuras de la historia, la obra reñida del fascismo se manifiesta sobre la abolición de las libertades fundamentales como en la afrenta sistemática de la dignidad humana y al enriquecimiento de la cultura y las consiguientes crisis de la civilización.

¿Qué subsiste en Italia y Alemania de sus nobles aceros de ideas y de sentimientos reconocidos por el hombre en mil años de luchas y victorias sobre los instintos primarios y la barbarie alemana? El hecho supremo del vago alemán y el reglamento para el rito del nuestro italiano de primeros años son los símbolos característicos de un sistema que ha dado causa de todo sentimiento de piedad y solidaridad humana, de toda idea de respeto mutuo entre los hombres. Los dictámenes brutales de la fuerza se han erigido en ley suprema sobre los derechos, hasta ayer totalmente sagrados, de la razón. El odio y desprecio de las razas han sustituido a la idea de la humanidad universal y la guerra del derecho como ha sido polarizada bajo la ley céntrica de la fuerza. Mas vechos a acontecer en las plazas públicas las batallas de libros que permanecían apañados desde la época de los esteros de heno y cañilla y sobre el hombro de los sabios, de los pensadores, de los maestros, de los artistas, se ha desarrollado el enorme burlón del totalitarismo empusajados al campo de concentración, a la celda de las torturas o, en los casos más felices, al desamparo del destino. Círculos legales han proporcionalmente cedido a la reacción y a la fuerza instaurándose métodos de Estado.

Un patriciano nudo y servil, un león espumante, una pluma melancólica y mercenaria, una literatura decadente sin nervio ni gravitación alguna, una ciencia envilecida en el servicio de la destrucción y de la muerte, una indolencia del papel impreso delatadamente cuestionado, constituyen el saldo inevitable del régimen fascista en el sector de la cultura. La obra de su armamento se ha cumplido con imparable método en los países en que tal régimen domina. No es balde uno de sus copistas ha exclamado: «Cuando algo la cultura cultura se sacó al seguro a mi revólver».

Tal es, en su esencia enumeración, lo que el fascismo ha propugnado al mundo en el campo de las actividades que son ajenas a los intelectuales, tal es además, lo que al mundo puede esperar del fascismo. El fascismo es, para nuestro ejemplo, el enemigo de nuestra razón de ser: el pensamiento, la ciencia, el arte, la literatura.

Por el fascismo, es sabido, no es un fenómeno exclusivamente europeo sino mundial. Allí donde disminuye la producción política de las clases obreras y decrece su gravitación sobre las grandes masas populares, aparece el fascismo propiamente dicho y otras manifestaciones políticas fascistas. Nuestro país no ha escapado a esta consecuencia del quebranto económico del mundo. El fascismo amenaza ya nuestras libertades. Más aún. El proceso creciente de las pérdidas de las libertades ha connotado y producido. No es indudablemente aludido para demostrar, a las constantes violaciones del derecho de que es posible estar a los escopados, justamente, de hacer cumplir las leyes, el alineamiento de las voluntades provinciales, a la base de la opinión pública en el fraude electoral amparado y alentado, y la inestabilidad práctica de los derechos de reunión, de prensa y de palabra para las secciones adheiras y la minoría dominante, a las garantías excepcionales y el hincapié de que gozan las organizaciones militarizadas. ¿No son estos hechos significativos para el sentido de la fascistización del país? La Unificación sólo es muestra de la reacción, al camino de las ciudades y hasta el de los salidos cuando o solamente obstruido o que no se pretenda ideas guías a los pequeños sectores de privilegiados o no pertenecen a sus órbitas, cuando están las columnas de los grandes diarios y las tribunas de conferencias a los escritores que han ocupado puestos en las filas de los que luchan por las libertades y contra los privilegios y la administración de las instituciones de arte, museo, escuelas, Instituto de perfeccionamiento, en manos también de la misma minoría, no abre sus puertas, tampoco, a los artistas sospechados de ideas antirracistas o sionistas o los sectores padecidos. La justicia de clase que impone en los estados es criterio de clase implacable y excluyente en los salidos de arte, en la actividad en los grandes órganos periodísticos.

¿Qué hacer frente a esta realidad actual y futura, a la realidad de la amenaza más



UNIDAD

Gabriel de Pannero, Andruet

vehemente todavía de una posible dictadura fascista desahogada? ¿Cuántos de brazos? ¿Permanece indiferente a la obra de los acontecimientos? ¿Dejar, sin levantar el puño, que la reacción se adueñe del país y anule las libertades y la cultura? La A. I. A. P. E., la Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, organizando al margen de todos los partidos políticos, se ha constituido, precisamente, ante esta amenazante precipitación de acontecimientos significativos, con el propósito de oponer un dique a la reacción en el sector de nuestras actividades. Una amenaza grave sobre nuestra cultura asienta. Ocurramos defendiendo. Un peligro se cierne sobre las libertades del país. Ocurramos deteniéndolo. Llamamos, por eso, a apretar filas alrededor de nuestra organización a todos los artistas, escritores, periodistas, profesionales e intelectuales. Ante esta sombría hora del mundo pensemos juntos a la lucha en que se juega el destino de la sociedad en función una obligación indelegable de solidaridad humana. El hecho de ser artistas, escritores o profesionales no nos libera de nuestras obligaciones de hombres y de ciudadanos. Contribuir a evitar a la República la desventura de la pérdida de sus libertades bajo la humillación de una dictadura fascista, es un deber impostergable. Invocando ese deber allanar a la cultura y llamamos a emprender nuestra columna a todos los hombres dignos que quieran participar de nuestra acción en defensa de las grandes fundamentales y de la cultura.

Enero de 1936
Año I • Número 1
Moreno 1139
Buenos Aires

Colabora en este número: Porco - Gerchunof - Portogalo - Scherkin - Marguerite - Barbosa Mello - Yunque - Tantar - Guillot Muñoz - Nydia Lamarque - Agosti - Córdova - Harburu - González Tuñón - Justo - Reisinig - Alfredo Varela - Luis Fernández - Ilustraciones y viñetas de Audivert - Uruchúa - Castagnino - Clement Moreau - Facio Hebequer - Berni - Spilimbergo - Balte Planas y Planas Casas.

20
cts

Figura 80. Revista *Unidad*. Por la defensa de la cultura, año I, nº 1, enero de 1936, portada.

La posición del crítico con respecto a las vanguardias consistió en erigirlas en un punto de referencia ineludible para el arte nuevo, discrepando con la opinión de la mayoría de los miembros de su partido. Según Córdova, la adhesión a la causa de los obreros se podía traslucir en el aspecto del contenido, es decir, de las temáticas abordadas, mientras que el lenguaje debía ser el de la época actual. Ya en el entorno de *Unidad* (Figura 80),¹⁸⁰ escribe en el número 1 (enero de 1936) una nota titulada “Hacia una plástica revolucionaria”, donde defiende a los artistas del Salón de la AIAPE,¹⁸¹ (salón impulsado por Antonio Berni) y define al arte revolucionario como una unión de fuerza y optimismo, con nuevas formas de contenido y de expresión.

Un arte revolucionario no puede ser eficaz sino es, ante todo, un arte verdadero. Los artistas revolucionarios necesitan adquirir previamente, por eso, el dominio de la forma. [...] El camino de un arte revolucionario está marcado, desde un punto de vista técnico por la enseñanza de la tradición pictórica (el cubismo y las escuelas subsiguientes inclusive) y desde el punto de vista del contenido por el drama de nuestra realidad contemporánea.¹⁸²

La diferencia entre el arte revolucionario y la mera vanguardia artística radicaría entonces en el contenido, aunque en cuanto a los recursos técnicos y formales, es decir, en cuanto a las técnicas de expresión, ambas formas de arte podían ser confluyentes. El mismo tópico sostendrá aún en 1942, en la nota “El problema del ‘asunto’ en la pintura de Raquel Forner”:

El arte puede tener un contenido deliberado. El arte puede ser, sin desmedro de su valor intrínseco como tal, el idioma de un pensamiento o emoción artística, de una emoción o un pensamiento simplemente humano [...] La pintura se recuperó en el impresionismo y el cubismo. Podía, otra vez, empezar a ser un lenguaje.¹⁸³

¹⁸⁰ Los ejemplares microfilmados de esta publicación también se conservan en el CeDInCI, además de actualmente estar disponibles en su página web, <http://americalee.cedinci.org/portfolio-items/unidad-por-la-defensa-de-la-cultura/>.

¹⁸¹ La AIAPE, Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores, reunió en Buenos Aires, entre 1935 y 1943 a un conjunto de intelectuales ligados a la esfera cultural del Partido Comunista Argentino. Se puede consultar: R. Pasolini (2004). Intelectuales antifascistas y comunismo durante la década de 1930. Un recorrido posible: entre Buenos Aires y Tandil. *Estudios Sociales. Revista Universitaria Semestral*, pp. 81-116.

¹⁸² Córdova Iturburu, C. (enero de 1936). Hacia una plástica revolucionaria. *Unidad por la Defensa de la cultura*, (1) 1, p. 13.

¹⁸³ Publicado en la revista *Ars* (abril-mayo de 1942), compilado en Verón e Irrazábal (2008), pp. 71-72.

La tesis de Córdoba Iturburu fue que las vanguardias cumplieron una “misión higiénica”, que consistió en devolver el arte a lo plástico; con posterioridad, el desafío consistía en poner el plano del contenido al servicio de la revolución. Según Verón e Irrazabal (2008) la expulsión del crítico del Partido Comunista Argentino sucedida en 1948 se produce por la insistencia en defender esta postura. Los motivos y debates previos a la expulsión quedaron registrados en un intercambio de cartas con un dirigente, Rodolfo Ghioldi (1897-1985) —el mismo que polemizó con Roberto Arlt hacia 1932, acusándolo de intelectual pequeño burgués—,¹⁸⁴ dicha serie de cartas fue divulgada por Horacio Tarcus y Ana Longoni en 1998 y 2001.¹⁸⁵ La postura de la dirigencia partidaria, influida por los debates soviéticos sucedidos entre 1925 y 1934 —año este último del Primer Congreso de Escritores Soviéticos a partir del cual se “sostuvo la necesidad de adoptar un canon estético realista único para la creación cultural de los comunistas” (Tarcus, 1998)—, se vio enfrentada por parte de los plásticos y escritores en disidencia, abiertos al arte de vanguardia, que encontraron en Córdoba una voz que expresara en las reuniones plenarias su defensa frente a las acusaciones de esteticismo, elitismo y deshumanización, aunque sin llegar a revertir la opinión del partido. Ghioldi, valiéndose de las teorías de José Ortega y Gasset sobre el arte, afirma en una de las cartas mencionadas: “nadie puede negar que el rasgo característico del modernismo es la deshumanización del arte” (Tarcus y Longoni, 2001, p. 56). Recordemos que el filósofo español realizó tres visitas a nuestro país, en 1916, en 1928, y la última, entre 1939 y 1942, pocos años antes de este debate. Aunque ya en 1928 Atalaya había criticado la atribución de deshumanización al arte moderno, considerándolo “una frase literaria y sinsentido” (Artundo, 2004b, p. 149), para Ghioldi, modernismo era sinónimo de deshumanización del arte, un estado de embriaguez y desequilibrio, provocador de distorsiones e irracionalismo. En cambio, para Iturburu (según le responde en otra misiva), el español era un “escritor snob” que habló con “ligereza snob”, al aplicar de modo inconsistente y general la idea de “deshumanización” para la totalidad del arte moderno. Cabe señalar que este tipo de referencia a la calificación

¹⁸⁴ Sobre la discusión entre Ghioldi y Arlt ver: J. Aricó (diciembre de 1986). La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas. *La Ciudad Futura*, 3; S. Saïta (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana. Recientemente, Adriana Petra (2012) ha analizado el contexto más amplio de estos debates en el seno de la izquierda argentina en su artículo: “Intelectuales y política en el comunismo argentino: estructuras de participación y demandas partidarias (1945-1950)”, *Anuario IEHS*, 27, pp. 27-56.

¹⁸⁵ Fueron incluidas en estos artículos: H. Tarcus (12 de julio de 1998). La pelea de las vanguardias. *Clarín*, Suplemento *Zona*; H. Tarcus y A. Longoni (julio de 2001). Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista. *Ramona*, 14, pp. 55-57.

“snob” fue utilizada también por Baudelaire y repetida por Atalaya, como ya mencionamos, sin perder su intención peyorativa.

Además de la mención de Ortega, aquél miembro partidario señaló que uno de los errores de Córdova Iturburu era recomendar el método crítico de Baudelaire. Dice Ghioldi:

Has recomendado el método crítico de Baudelaire; si él lo ha aplicado de veras –cosa que dudo en absoluto—, es lo que puede llamarse la crítica sin principios [...] el método señorial y anárquico de Baudelaire significa que ante una obra de arte toda opinión es lícita. Por otro lado, el poeta de la perversión refinada, del misticismo y del coqueteo con la muerte, ¿puede ser de veras un buen crítico de arte? Tú reclamas la plena libertad del artista, del escritor; piedra libre sin limitaciones. Lenin no piensa así, ni Engels. (Tarcus y Longoni, 2001, p. 56)¹⁸⁶

Córdova Iturburu le respondió repitiendo los argumentos que invariablemente sostuvo en cuanto a la función del arte:

[...] pienso que no es posible un arte revolucionario, nuestro, comunista, sin la utilización de los elementos estéticos y técnicos proporcionados por la gran experiencia artística y literaria de nuestra época [...] el idioma artístico de nuestra edad. La sensibilidad del hombre moderno [...] ¿No crees que la visión de nuestras ciudades de cemento y hierro [...] han modificado nuestra concepción de lo bello y lo feo, nuestra sensibilidad estética en una palabra? Mi concepción del arte político de nuestro tiempo no es sino ésta: un contenido revolucionario expresado con el idioma de nuestros días. (Tarcus y Longoni, 2001, p. 57)

Cuando evalúan la posible relación entre el crítico argentino y Baudelaire, las historiadoras Verón e Irrazábal exponen otro de los puntos que nos proponemos discutir, ya que generalizan extremadamente los aportes del francés a la crítica de arte, reduciéndolos en cuatro “palabras clave”: “belleza, temperamento, razón y moral” (2008, p. 55). De ser necesaria una reducción tan drástica a simples conceptos, deberíamos

¹⁸⁶ No hemos podido recuperar la carta o artículo donde Iturburu hiciera dicha recomendación, por lo que podemos suponer que consistió en una expresión oral realizada en alguna de las reuniones y discusiones que tuvieron lugar antes de su expulsión. En la carta en respuesta a Ghioldi, Córdova Iturburu no hace una referencia explícita a Baudelaire, pero tampoco refuta esa sugerencia y se leen en sus palabras conceptos herederos de los aportes del francés.

mencionar algunas ausencias importantes, como modernidad, correspondencias, traducción, imaginación, además de que cada uno de estos términos se carga de significado en la compleja y muchas veces contradictoria producción crítica que Baudelaire publicó durante el siglo XIX.

En este punto, más allá de que Ghioldi malinterprete y exagere aspectos de la crítica de Baudelaire, tiene razón en dudar de que él mismo haya aplicado su “método”, pues el poeta tuvo poco de metódico a lo largo de sus diferentes escritos sobre arte, que fueron mutando de forma, tono y contenido, desde el *Salon de 1845* a *Le Peintre de la vie moderne* (1863). Por otra parte, Verón e Irrazabal califican a Baudelaire sucintamente de “romántico” (recordemos que al poeta futurista Marinetti se le señaló en *Martín Fierro* esta calificación como un error reduccionista), cuando los estudios sobre su obra han dejado claro que su relación con este movimiento que lo precede temporalmente, así como sus vínculos con un artista romántico como Delacroix, fueron operaciones de autolegitimación realizadas conscientemente por Baudelaire, para darle así lugar a otras propuestas poéticas y críticas que serán un puente con las búsquedas del movimiento simbolista, pero el poeta se sitúa en un territorio huidizo al encasillamiento por escuelas o tendencias, debido a la complejidad de sus vínculos con la tradición y con los movimientos literarios innovadores.¹⁸⁷

Pudimos comprobar que en la recepción que Córdova Iturburu hizo de la crítica baudelairiana, a diferencia del caso de Atalaya, está ausente una apropiación de la poética de las correspondencias entre las artes (ausente también de su producción literaria), para reivindicar solamente la urgencia por reflejar la propia época, ejercer la libertad creadora de la imaginación y defender la vocación de autonomía de las artes. También detectamos que retoma de Baudelaire, aunque sin citarlo directamente, la noción de una belleza dual, con componentes clásicos y modernos. Esto es visible en varios de los originales mecanografiados conservados en su archivo que luego convirtió en artículos para revistas, y en los que, cuando habla de Spilimbergo y Pettoruti, los caracteriza como clásicos y modernos o, al reseñar la obra de Marc Chagall, dice que está presente en ella lo intemporal y lo moderno, su aldea rusa y la metrópolis parisina.

La defensa de la libertad estética fue la que despertó fricciones y lo llevó a enfrentarse a los miembros del partido, con el resultado de la exclusión de sus reuniones, actividades y publicaciones que ya mencionamos. Pero, señala Tarcus (1998) que, “una

¹⁸⁷ Desarrollamos este tema en las páginas 58 a 60 precedentes de esta tesis.

vez aclaradas en términos generales las razones de su expulsión, escogió el camino de la discreción. Ya como intelectual independiente, mantuvo hasta el fin de su vida su lealtad con la Unión Soviética al mismo tiempo que sus convicciones artísticas vanguardistas”. En artículos más tardíos, por ejemplo, uno que titula “Arte dirigido”, fechado el 11 de mayo de 1954 (cuyo original mecanografiado se encuentra en el CeDInCI), Córdova Iturburu vuelve sobre el tema de las relaciones entre el arte y la política, expresándose en contra de un sometimiento de las búsquedas artísticas a los intereses extra-artísticos:

No es raro, en gobernantes y políticos, caer en la tentación de intentar la conversión del arte en un instrumento servidor [...] Para cohonestar esta política, para dotarla de su necesaria validez humana, suele hablarse del inadmisibles divorcio entre los artistas y el pueblo, de la necesidad de que el arte hable siempre un idioma inteligible para el pueblo, de que los artistas no dejen de considerar, al realizar sus obras, los gustos y las exigencias del pueblo. [...] El camino de la abolición del divorcio entre el arte y el pueblo no reside en la clarificación y elementalización forzadas, a la medida del pueblo, del lenguaje artístico, sino en la educación artística del pueblo.

Consideramos que un mismo proyecto sobre las artes y sobre la función de la crítica de arte continúa desde el anarquista Atalaya hasta su colega comunista Córdova Iturburu. Una línea de pensamiento que encontró un antecedente en la figura de Baudelaire, al que muchos habían leído como cabecilla del esteticismo del “arte por el arte”, pero que ellos reinterpretaron y se apropiaron como abanderado de la lucha contra la ideología burguesa y conformista. En consecuencia, no caben dudas de que Baudelaire no operó como una “influencia”, sino como una fuente para elaborar reflexiones propias sobre el modo de interacción entre el arte y las ideologías. En cuanto a Atalaya, hizo carne el estilo crítico del francés, polémico, provocador, categórico y desinteresado. Su conclusión fue que existía una poética profunda y compartida entre las distintas expresiones artísticas. En su caso, Córdova Iturburu rescató la importancia de la libertad e independencia de los artistas, para que así pudieran lograr expresar su propio tiempo, reflejar el heroísmo de la vida moderna en un lenguaje nuevo.

4. 3. 6. Roger Pla

Aquí, hacia el término del presente capítulo, abordaremos los escritos sobre arte, las traducciones y las reseñas críticas del escritor Roger Pla (1912-1982), para demostrar que los mismos cierran el período en el que podemos considerar que los críticos argentinos fueron activos receptores de los textos de Baudelaire sobre estética. La segunda mitad del siglo XX implicará un tipo diferente de circulación de los últimos y los críticos de arte promoverán otro género de debates, en los que los conceptos estéticos de cuño baudelaireano ya se darían por sobreentendidos.

No por ser tardía la labor de Pla resulta menos importante para el tema que nos compete. Nació en Rosario, aunque ya en su juventud, marcada por ávidos intereses literarios, pasó una temporada en Buenos Aires entre los años 1929 y 1933. Tras un breve retorno a la ciudad santafesina —regreso muy significativo, ya que posibilitó el vínculo con Antonio Berni—, acabaría radicándose a finales de los años treinta en Ramos Mejía y dedicándose a escribir para medios gráficos y editoriales porteños.¹⁸⁸ Pla publicó reseñas sobre exposiciones de arte en revistas como *Contrapunto* (1944), *Davar* (1945), *Nueva Gaceta* (1949) y *Continente* (1952) y en el diario *El Mundo* a partir de 1943 (periódico en que participaba desde 1940 con una página de opiniones literarias y culturales).¹⁸⁹ También editó monografías sobre arte para las editoriales Poseidón, Losada y Bonino, en las que analiza figuras que van desde Denis Diderot (1943), hasta Antonio Berni (1945) y Leónidas Gambartes (1954).

Se ha dicho de Pla, que ocupa un lugar injustamente marginal dentro del canon de los estudios sobre literatura argentina. A su vez, entre los pocos ensayistas y biógrafos que se han acercado a sus textos, la crítica de arte apenas si surge mencionada como una más de sus profesiones.¹⁹⁰ Pero, en 1947, tras haber publicado dos novelas: *Detrás del mueble* (1942) y *Los Robinsones* (1946), la revista *Davar* introduce al autor de la reseña “Los grabados de Lasansky” diciendo que era más “del conjunto de los jóvenes novelistas

¹⁸⁸ Los textos fuente de Roger Pla fueron consultados en diferentes bibliotecas y archivos, como la Biblioteca Argentina de Rosario, la Hemeroteca de la Biblioteca de la Nacional Argentina, y la biblioteca de la Academia Argentina de Letras, entre otras.

¹⁸⁹ Es conocida la polémica que Pla mantuvo con Roberto Arlt en sucesivos artículos aparecidos en ese diario, acerca del rol y la forma de la novela. Se puede consultar: J. Bracamonte (2013). Una aproximación a la novedad artística experimental de Roger Pla. O cómo revisar la Literatura Argentina desde los márgenes. *Gamma*, (24) 50, pp. 66-84.

¹⁹⁰ Por ejemplo, en el prólogo de Analía Capdevila (2009) para la reedición de la novela *Intemperie*, o en A. Giordano (2009). Un escritor en *souffrance*. Sobre los diarios inéditos de Roger Pla. *Actas II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Centro de Estudios de Literatura Argentina.

argentinos”, “alternó primeramente con la labor de traductor, la crítica de arte” (p. 88).¹⁹¹ Es decir que la crítica formaba parte de sus credenciales iniciales como autor, junto con el título de novelista, algo que resulta importante destacar.¹⁹²

Analia Capdevila (2009) sitúa el temprano acercamiento de Pla al mundo de las artes plásticas en el momento en que vuelve de Buenos Aires a Rosario hacia 1933, período en el que, como ya dijimos, toma contacto con Antonio Berni y participa de las actividades realizadas por la Mutualidad de Artistas Plásticos Rosarinos. Indudablemente, esa conexión con Berni en un agrupamiento clave para la historia del arte de argentino como la Mutualidad, fue un suceso que dejó una marca significativa en la formación del escritor que nos convoca y en su apreciación de las artes, tal vez, eso lo llevó a defender aquellas expresiones que, sin desentenderse de los aportes de las vanguardias de principios del siglo, recuperaban asimismo nuevas formas de representación de lo real. Respecto de esto, podemos recordar que Guillermo Fantoni (2014) sostiene y fundamenta todo su análisis del arte plástico de la década del treinta sobre la hipótesis según la cual “numerosas formas de figuración y de realismo del período de entreguerras integran el cuerpo de lo moderno” (p. 10).

En este punto se impone resaltar los estudios críticos de Jorge Bracamonte, de nuestro interés porque, a diferencia de otros estudios literarios sobre Pla, atienden a las relaciones establecidas por el escritor con las artes visuales. Bracamonte (2012) propone que la novela *Intemperie* (editada por primera vez en 1973) logra una “paradójica nueva mimesis experimental sostenida en el texto-collage” (p. 6), que podría considerarse equivalente literario de su defensa en la crítica de arte de un Nuevo Realismo que, como afirma Fantoni, funcionaba en ese contexto como vanguardia. Si bien Bracamonte no estudia el corpus de crítica de arte de Pla, al menos lo ha tenido en cuenta, por eso afirma que en sus artículos “apreciamos la búsqueda de una alternativa artística que supere la antinomia entre realismo crítico y literaturas experimentales y genere un nuevo tipo de literatura, en particular, una nueva novelística” (2013, p. 67).

En el ámbito de la crítica, esto quedó reflejado cuando Pla tuvo la oportunidad de hablar sobre la pintura de Berni y lo vemos exaltar su propuesta pictórica: “este chico [por

¹⁹¹ Pla, R. (Noviembre de 1947). Los grabados de Lasansky. *DAVAR*, 4, pp. 88-91.

¹⁹² Gabrieloni (2006), en el apartado “VIII. El poeta crítico de arte” de su artículo “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura: breve esbozo histórico del Renacimiento a la Modernidad” (*Saltana. Revista de literatura y traducción*, <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html> [consultado el 16 de noviembre de 2019]), señala un aspecto similar respecto de los inicios de la carrera del propio Baudelaire, quien en 1846 elevó una solicitud de admisión a la *Société des Gens de Lettres* presentándose como crítico de arte autor de dos Salones y colaborador de revistas literarias.

el motivo de una pintura], es un señor cuadro. Empiezo a admitir la legitimidad de la frase ‘nuevo realismo’ para la pintura de Berni [...] es realismo y es nuevo”.¹⁹³ Su afirmación y defensa del realismo en pintura la desarrolló también en su monografía titulada *Antonio Berni*:

Frente a este cuadro, o a esa cabeza de presencia material tan magnífica, se comprende que a pesar de todos sus matices la sensibilidad humana marche según ritmos generales, y que estemos ya en presencia de un principio de satisfacción para esa sed, para ‘esta hambre famélica’ de realidad. (Pla, 1945, p. 36)

Pero, en una ratificación de que ese realismo debe ser *nuevo* (no debe ser mero virtuosismo de reproducción mimética), podemos leer a Pla en el N° 62 de la revista *Continente* a raíz de una exhibición en la Galería Witcomb, diciendo: “Cuando se da un paseo por una muestra como la que organizara Witcomb recientemente, y se observa al espectador, se comprende cómo, para la mayoría del público, la pintura sigue siendo eso: el siglo XIX” (p. 55),¹⁹⁴ es decir, pintura académica, parecido fotográfico. Se queja Pla:

Es un espectador que conoce las películas en colores, sin embargo, y la fotografía en citocromía. Si al espectador del siglo XIX podía admitírsele que no pidiera otra cosa a la pintura que una recreación de lo que la naturaleza daba exteriormente a sus ojos [...] parece difícil admitir que a este espectador de hoy no se le ocurra pensar que la pintura puede dar algo distinto, que existe, en realidad, para algo distinto. (Pla, mayo de 1952, p. 58)

Al interior de una nota aparecida en la revista *Nueva Gaceta*, encontramos algunas formulaciones generales sobre lo que Pla considera que debe ser la crítica: “la crítica es en sí misma obra de creación literaria, y como tal está obligada por las mismas exigencias psicológicas y mentales que actúan en toda obra de creación”.¹⁹⁵ La crítica de arte, entonces, es sopesada también como creación literaria, y tiene que cumplir los mismos requisitos. Quizás por esta autoexigencia fue que, en otra oportunidad, habló de la “pereza

¹⁹³ Pla, R. (1945). Apuntes de un aficionado. Artes plásticas. *Contrapunto: literatura-crítica-arte*, (1) 2, p. 6.

¹⁹⁴ Pla, R. (Mayo de 1952). Artes Plásticas. *Continente*, 62, pp. 55-58.

¹⁹⁵ Pla, R. (Noviembre de 1949). *Nueva Gaceta*, 4, p. 6.

física que [le] produce la crítica”.¹⁹⁶ Otras afirmaciones sobre cómo concebía la crítica la refieren en tanto “análisis que, muchas veces, añade el deseo de confirmar las propias inclinaciones al de satisfacer la natural curiosidad”. Por otra parte, cuestionando a algunos colegas, rechazó la “censura formalista y pedantesca del crítico que exige lo que el artista no tiene interés en ofrecerle” (Pla, 1945, pp. 5-6).

Entre sus primeros trabajos sobre arte, encontramos el abordaje monográfico de Denis Diderot publicado por la editorial Poseidón en el año 1943 (Figura 81). Dicho volumen tuvo a cargo de Pla la selección, traducción y prólogo de los escritos de estética del *philosophe*, mientras que el proyecto de la editorial incluyó otros dos tomos: un volumen dedicado a John Ruskin a cargo de Ramón Gómez de la Serna y otro con textos de Charles Baudelaire y prólogo de Lorenzo Varela, que conformaron una colección de textos de estética y crítica de arte. En su monografía, Pla ofrecía una breve biografía y análisis de la figura del enciclopedista y esteta francés, pero también las primeras traducciones íntegras al castellano de sus *Investigaciones sobre el origen y la naturaleza de lo bello* y del *Ensayo sobre la pintura*. El escritor rosarino se encargó de reconstruir el contexto previo a Diderot, para luego introducir apreciaciones biográficas y una síntesis de su teoría estética. Asimismo, repone el estado de los estudios sobre el autor y la tensión presente en las valoraciones hechas por los contemporáneos y editores originales del francés. En cuanto a lo específicamente artístico, Pla conecta la apreciación del color presente en Diderot a raíz de las pinturas de Jean-Baptiste-Simeon Chardin con los desarrollos que llevaron al arte moderno. Menciona que:

[El siglo XVIII es] el instante, la época de la luz. Newton ‘ha destruido la belleza del arco iris convirtiéndolo en una gota de agua’ [...] se insinúan ya los trabajos que Chevreul llevará a cabo en el siglo siguiente y que tan utilizados serán por los impresionistas. (Pla, 1943, p. 50)

Esto nos parece importante porque, en las notas críticas de Pla para el diario *El Mundo*, el valor del color para la nueva pintura será destacado y el cromatismo está siempre presente en sus consideraciones. Dentro de su monografía, Pla introduce una referencia a la genealogía y los desarrollos que considera que condujeron a una nueva situación artística:

¹⁹⁶ Pla, R. (1945). Apuntes de un aficionado. Artes plásticas. *Contrapunto: literatura-crítica-arte*, (1) 2, p. 6.

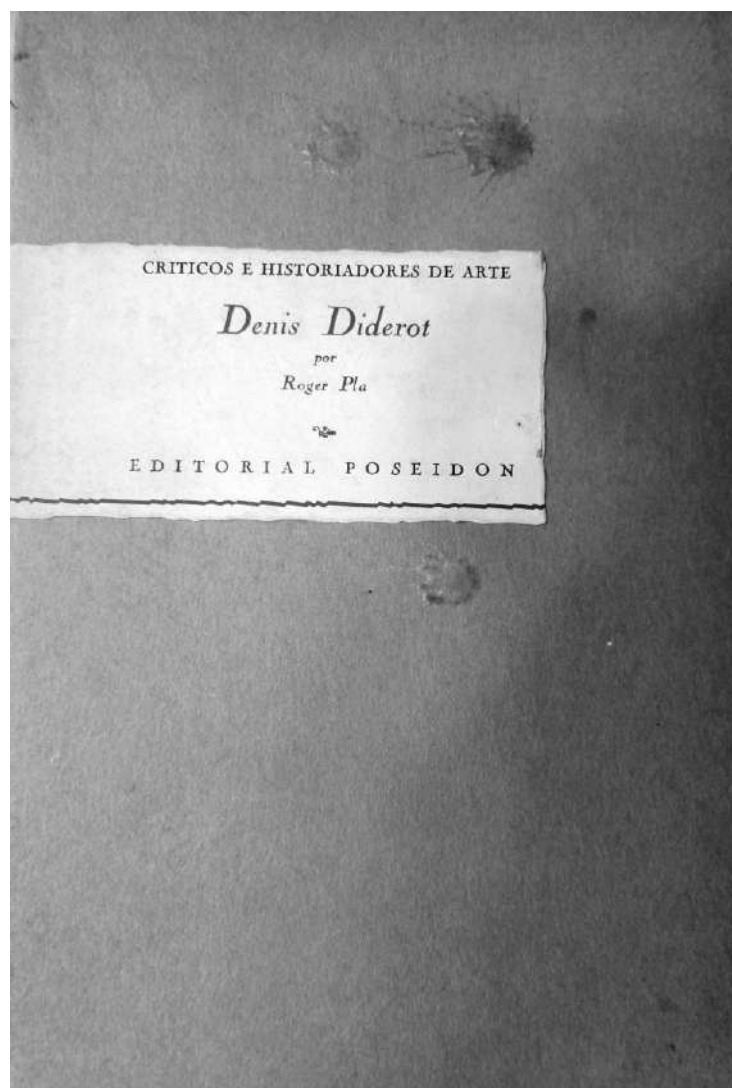


Figura 81. Roger Pla, *Denis Diderot*, Buenos Aires: Poseidón, 1943, portada.

El color, la luz, la vida, tal es el juego de sus fundamentales preferencias plásticas. Juego que, desarrollándose en el siglo siguiente desde Delacroix, conducirá rectamente al impresionismo, el cual parece ya ser intuido por Diderot. Y que, partiendo del impresionismo, ya por oposición a él o por desarrollo de algunos de sus aspectos, desembocará en el arte moderno. (Pla, 1943, p. 50)

Este acercamiento a Diderot a través del tiempo y del espacio, nos permite advertir el interés de Pla hacia la crítica de arte francesa, que deviene así —una vez más— un referente para el desarrollo de este género en nuestro país. El caso de Pla también invita a observar cómo dicha crítica se procesa y transforma a través de una lectura contextualizada aquí y entonces.

Un año después de la aparición del volumen sobre Diderot, Pla traduce *Proyectos de prólogos para “Flores del Mal” y Consejos a los jóvenes escritores* de Charles Baudelaire, publicados por editorial Poseidón en 1944 en la colección *Los Raros*, objeto de una reedición de Torres Agüero en 1981. Como traductor y prologuista de estos textos de Baudelaire, considera al poeta un “interlocutor del futuro” (en Baudelaire, 1981, p. 14), un “centro preformativo de la modernidad” (p. 29), una “plataforma del arte moderno” (p. 30). Nos interesa esta apreciación de Pla sobre Baudelaire, ya que creemos que encierra también la clave para comprender cómo él interpretó la renovación del medio artístico y literario argentino.

Así, cuando Pla dice que “Baudelaire, como todos los ‘raros’ que ya se van insinuando, abandona el campo del romanticismo, el plano romántico, para indagar verticalmente, hacia abajo, zonas todavía desconocidas e inexploradas” (en Baudelaire, 1981, p. 25), señala un quiebre en el siglo XIX que le parece significativo para el porvenir, y lo hace con un doble gesto: por un lado, aludiendo a Baudelaire como “raro”, reminiscencia de Rubén Darío y el modernismo latinoamericano que hizo de la cultura francesa una plataforma para la renovación de la literatura y el arte local; por otro lado, lo situándolo correctamente más allá del romanticismo, a diferencia de Marinetti o de Ghioldi, quienes ya vimos que incurrieron en el error de leer en Baudelaire exclusivamente lo que lo conectaba con el pasado, con lo romántico, en lugar de apreciar en sus ideas y escritos la presencia de una mirada abierta que permitió comprender el arte de sus contemporáneos modernos y el de aquellos que los sucedieron.

En cuanto a la labor específica de Roger Pla como crítico, las reseñas sobre arte que publicó en el periódico *El Mundo* tuvieron su momento más prolífico durante el año 1944, cuando deja de publicar su columna de temas culturales más generales en la sexta o cuarta página del periódico, para trasladarse a las páginas decimoquinta o decimoctava con sus comentarios sobre exposiciones, en el contexto de una doble página que reúne diversas notas acompañadas con fotografías, de temáticas culturales o históricas (aunque las propias notas sobre arte no están ilustradas). Antes de que suceda este cambio, entre sus notas de la cuarta página encontramos una titulada “El arte está lejos” (6 de febrero de 1944), en la que se pregunta sobre el rol y valor de las artes y además cita a Baudelaire para vincular la idea de belleza, lo femenino y lo artístico, para luego plantear una concepción de la cultura como patrimonio y esencia del individuo y de la comunidad.¹⁹⁷ Unos días más tarde, en otra de sus columnas, comienza con una referencia a Stéphane Mallarmé, lo que no resulta extraño ya que en este periódico son frecuentes las alusiones a la cultura francesa, que funcionaba como un valor de referencia difícilmente discutible en ese momento.

Precisamente, también publicaba sus críticas de arte en *El Mundo* Julio Rinaldini (de hecho, Pla parece progresivamente reemplazarlo) y en una de sus notas, “La exposición de Arte Británico”, afirma que “el arte francés contemporáneo, con su sentido universal, fue el punto de partida [...] de una reacción contra la rutina de sistemas que no representaban siquiera una tradición nacional” (12 de junio de 1944, p. 18).¹⁹⁸

Pla también comparte el rol de crítico con el (autodenominado) Vizconde de Lascano Tegui (Emilio Lascano Tegui, 1887-1966). Éste y Rinaldini, son dos figuras reconocidas de la generación precedente a la de Pla, que le hacen lugar en un periódico que no menosprecia los temas culturales. En particular, las reseñas de exposiciones que llevan la firma de Pla se alternan con las del polifacético Lascano Tegui, quien en los años veinte había participado del movimiento cultural cosmopolita de latinoamericanos radicados en París y del martinfierrismo, para luego ejercer como diplomático argentino en Caracas y Los Ángeles hasta 1944.¹⁹⁹

Volviendo a Roger Pla, encontramos como una constante en sus notas sobre arte que el crítico valora aquellas pinturas que desarrollan lo propiamente pictórico, es decir, cuando priorizan aspectos específicos de su lenguaje (línea, color, masas de luces y

¹⁹⁷ Pla, R. (6 de febrero de 1944). El arte está lejos. *El Mundo*, p. 4.

¹⁹⁸ Rinaldini, J. (12 de junio de 1944). La exposición de Arte Británico. *El Mundo*, p. 18.

¹⁹⁹ Sobre la literatura y figura de Lascano Tegui, se puede consultar el artículo: “El genio de un vizconde entrerriano”, *La Nación*, 16 de abril de 2006, que transcribe algunos fragmentos del prólogo de Gastón S. M. Gallo a una reedición de *El libro celeste* (Buenos Aires: Simurg).

sombras, ritmo, armonía, equilibrio), y lo mismo respecto a los escultores y el carácter escultórico, en contraste con aquellos artistas que introducen en sus obras aspectos que Pla considera “literarios”. Por ejemplo, su nota sobre “Los cuadros de Quinquela Martín”, que reseñó una muestra con gran afluencia de público en las galerías Witcomb, si bien reconoce algunos méritos al artista, por otra parte, le recrimina que “cumplió su misión al margen del color y la forma como tales, para hacer de ellos sólo una voz de narrador que habla de las cosas que ha visto” (*El Mundo*, 12 de julio de 1944, p. 15).²⁰⁰ Según Pla, las obras de Quinquela tienen un carácter extrapictórico reprochable:

El dibujo tiende duramente a la descripción, y todo parece poder cambiarse allí por otra disposición y otro modo, sin que el conjunto sufra nada por ello. Y es que los colores y las líneas no están determinados en estas telas por una secreta necesidad de relación, que vincule unos elementos con otros en la expresión vital de lo pictórico.

A diferencia de lo que analiza en el pintor de La Boca, cuando reseña la exposición del artista Juan Carlos Castagnino señala en él su adecuado “rigor plástico”, su control del “juego entre lo emocional y lo plástico” y que mantiene “en perfecto equilibrio el doble influjo pictórico y sentimental de sus trabajos” (*El Mundo*, 17 de julio de 1944, p. 16).²⁰¹ De estas apreciaciones deducimos que Pla no hace una valoración del lenguaje de la pintura por sí mismo, sino que, acorde con su defensa del Nuevo Realismo, considera que otros componentes deben estar presentes, así como ha de mantenerse “siempre viva la desconfianza por la pura exterioridad pictórica, pues no es ella, aún cuando se vea auxiliada por la idea más ágil, quien puede por sí misma transmitirse en la obra de arte” (*El Mundo*, 6 de agosto de 1945, p. 18).²⁰²

Por esos años en que Pla sostenía la necesidad del Nuevo Realismo, tuvieron lugar las primeras exposiciones de los artistas concretos, es decir, una propuesta de arte abstracto en la que cobra predominancia el lenguaje plástico por sobre otros aspectos de la obra.²⁰³

²⁰⁰ Pla, R. (12 de julio de 1944). Los cuadros de Quinquela Martín. *El Mundo*, p. 15.

²⁰¹ Pla, R. (17 de julio de 1944). Óleos y acuarelas de Castagnino. *El Mundo*, p. 16.

²⁰² Pla, R. (6 de agosto de 1945). Paisajes de Antonio Berni. *El Mundo*, p. 18.

²⁰³ Sobre el arte concreto y las propuestas abstractas en Argentina, se puede consultar L. Escot (2007). *Tomás Maldonado. Itinerario de un intelectual técnico*. Buenos Aires: Patricia Rizzo; M. A. García (2011). *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo XXI; M. A. Giunta (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política*. Buenos Aires: Paidós; A. Longoni y D. Lucena (2004). De cómo el “júbilo creador” se trastocó en “desfachatez”. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista 1945-1948. *Políticas de la memoria*, 4, CEDINCI, pp. 118-128; J. López Anaya (1997). Vanguardia constructivista. En *Historia del arte argentino*. Buenos Aires: Emecé, pp. 206-227; M. Pacheco

Por eso, cuando Pla tuvo la oportunidad de comentar la exposición “Abstractos en Viau”, si bien la reacción no fue la del rechazo o el ataque, aún así comenta:

Cuando el artista se persuade, como empezó a ocurrir desde la doble vía de Cézanne y el neoimpresionismo, de que en arte lo fundamental son los elementos plasticopictóricos, [...] la línea, el color y [...] los ‘valores’ [...] cuando se da este paso —depuración de una abstracción primera—, el artista puede creer que ya no abstrae nada, que ‘concreta’. No abstrae, porque antes otros lo hicieron por él. [Así sucede que] “en los ‘ortodoxos’ del movimiento —Maldonado, en primer término— todo el talento y la seriedad visibles del trabajo quedan aprisionados en un arte que en sí mismo se propone suicidarse.”²⁰⁴

Para Pla, la concentración de una disciplina en su propio lenguaje es necesaria y positiva, pero siempre que ocurra dentro de ciertos parámetros.

De igual modo, en una nota sobre otra disciplina, “La escultura en el Salón Nacional” (*El Mundo*, 24 de septiembre de 1944), que comienza con la referencia a la pregunta de Baudelaire (presente en su *Salón de 1846*) sobre porqué la escultura es aburrida, cierra con una valoración de Lucio Fontana como escultor, porque no es “literario [...] pues su lenguaje es siempre escultórico, y el tema habla en la materia con vibración plástica, no con alusiones de orden descriptivo o anecdótico”.²⁰⁵

Entendemos que en este tipo de consideraciones acerca de la especificidad de los lenguajes está presente una crítica a las mezclas entre las artes visuales y las artes verbales, entre la pintura o la escultura y la literatura, una crítica similar a la que realizara Baudelaire, pero que, como ya señalamos en el caso del escritor francés, no es lo mismo cuestionar esta mezcla porque traslada recursos e impone objetivos ajenos al propio arte, que estar a favor y considerar posibles los préstamos y las influencias entre las artes. Un autor como Pla, que participó del colectivo multidisciplinar que fue la Mutualidad, y cuyos escritos literarios incorporan referencias a Berni, al collage y a la pintura, entendió del

(cur.) (2003). *Arte abstracto argentino*. Buenos Aires: Proa; N. Perazzo (1980). *Vanguardias de la década del 40. Arte Concreto-Invención, Arte Madí, Perceptismo*. Buenos Aires: Museo Sívori; N. Perazzo (1983). *El arte concreto en la Argentina*. Buenos Aires: Gaglianone; J. Rivera (1976). *Madí y la vanguardia argentina*. Buenos Aires: Paidós; C. Rossi (2010). *Las utopías constructivas en la posguerra rioplatense*. Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

²⁰⁴ Pla, R. (Junio de 1952). Artes plásticas. *Continente*, 63, pp. 55-59, p. 56.

²⁰⁵ Pla, R. (24 de septiembre de 1944). La escultura en el Salón Nacional. *El Mundo*, p. 4.

mismo modo que Baudelaire que los préstamos debían realizarse a condición de que funcionaran para potenciar el propio arte.

Otra constante en las críticas de Pla es la valoración del color y el recurso a metáforas musicales para describirlo. Esta apelación a las analogías, como ya vimos, la explotan la literatura y crítica románticas, pero en el caso de Baudelaire, éste les otorgó un lugar fundamental en su poesía, en su crítica y en cuanto a las posibilidades de relaciones entre las artes. Volviendo a Pla, lo anterior invita a recordar su reseña de la exposición de “Óleos y Monocopias de Demetrio Urruchúa”, donde dice que “Un rojo alucinante persiste en los tres trabajos a la manera de una frase musical”, el “color compone a la vez una armonía reposada y transparente” y un acento equivale a una “nota rítmica” (*El Mundo*, 13 de septiembre de 1944, p. 15).²⁰⁶ En la nota “Dos pintores y un escultor” (*El Mundo*, 5 de octubre de 1944, p. 15), Pla retoma un aspecto importante relativo al color que aparece con tanta recurrencia en esta tesis como en los textos sobre arte de los autores que aquí se abordan. Nos referimos al relativo a la valoración del color gris, pero no en tanto mezcla de valores sino como resultado de la combinación de colores, en particular de los complementarios. Según Pla, el pintor Medardo Pantoja “demuestra que se puede ser ‘colorista’ aún con los grises”.²⁰⁷ Semejante comentario acude al plantear la necesidad de superar el tipo de uso del color que possibilitó el impresionismo, basado en los tintes puros yuxtapuestos para generar mezclas ópticas, pero que habría derivado en una pintura de tintes saturados, orientada a la mera búsqueda de la “alegría del colorido”, “el color como ‘fiesta’”. Según el crítico, en cambio, Pantoja logra “Algo así como no ver solamente la pintura con los ojos, sino sentirla además con las derivaciones intelectuales que esta visión es capaz de operar”.

Otro aspecto a destacar de sus notas sobre arte en el diario *El Mundo*, es el modo en que abordó la obra de Pedro Figari durante los años cuarenta, porque nos permite compararlo con el tratamiento que Atalaya y Rinaldini habían proporcionado al mismo corpus, veinte años antes, y que, en su momento, nos permitió evaluar las características de la recepción de Baudelaire desplegada por ambos críticos. En el caso de Roger Pla, que escribe cuando el pintor uruguayo ya había fallecido y a raíz de una muestra homenaje que se realizó en agosto de 1944 en la salas del Instituto Francés de Estudios Superiores, prima en su nota una actitud elogiosa hacia el artista (similar a la de Rinaldini y divergente de la de Atalaya), al atribuirle “el carácter preciso de sus realizaciones, la expresión rotunda de

²⁰⁶ Pla, R. (13 de septiembre de 1944). Óleos y monocopias de Demetrio Urruchúa. *El Mundo*, p. 15.

²⁰⁷ Pla, R. (5 de octubre de 1944). Dos pintores y un escultor. *El Mundo*, p. 15.

su mensaje” (*El Mundo*, 11 de agosto de 1944, p. 15).²⁰⁸ Si bien no menciona a Baudelaire en este artículo, el criterio con el que Pla ensalza a Figari nos remite a las ideas del francés, cuando resalta “su sincronismo con su época, y es así como, siendo universal, no deja de ser esencialmente americano”. Leemos en estas líneas la presencia de dos aspectos: por un lado, el reclamo de actualidad, de un arte que diera cuenta del heroísmo de la vida moderna, llamamiento que promovió Baudelaire en el siglo XIX; por otro lado, el enfoque explícito con el que muchos argentinos y latinoamericanos se vincularon con la cultura francesa, buscando en ella lo “universal”, el lugar y las ideas donde se lograron “compendiar todos los matices de la sensibilidad occidental”.

Otra estrategia de apreciación de la obra de Figari, consiste en elaborar relaciones con las pinturas de Utrillo, el aduanero Rousseau, Van Gogh y Gauguin, en los que, no casualmente, marca un gesto similar “de retorno, de búsqueda hacia atrás”, la “resurrección de la infancia”, la “negativa a aceptar la madurez sensible y cultural de su época, el rechazo a la técnica en la continuidad de su progreso, a esta adultez que, como todo mayorazgo, tiene su fuerza, pero también su tristeza”. Según Pla:

Figari participa de esta última modalidad, aquella que no trata de entablar pelea con la época, sino que se repliega en su intimidad, despertando allí los ecos de una remota infancia [...] con la frescura de un pincel exento de prejuicios [...] por intuición y automatismo de la sensibilidad. (*El Mundo*, 11 de agosto de 1944, p. 15)

En estas asociaciones de Figari con lo infantil y lo intuitivo, de nuevo se establece un puente con las ideas de Baudelaire, en particular con aquéllas presentes en su apropiación de el “hombre de las muchedumbres” (“The Man of the Crowd”, 1840) de Poe en el contexto de su ensayo *Le Peintre de la vie moderne* (*El pintor de la vida moderna*, 1863) que, como ya vimos, es también una referencia que Rinaldini explotó para analizar los aportes de Pedro Figari. En el caso de Roger Pla, entonces, para analizar al artista rioplatense y evaluar sus aportes a la modernización del arte del siglo XX, todavía continúan siendo válidos los argumentos baudelaireanos, y aunque la fuente de estas ideas no esté francamente explícita, resulta evidente —a través de los ejemplos citados hasta aquí— que el traductor al español de la obra de Baudelaire supo apropiarse de los elementos presentes en ella para escribir sobre los artistas locales.

²⁰⁸ Pla, R. (11 de agosto de 1944). La muestra de homenaje a Figari. *El Mundo*, p. 15.

Del recorrido por los textos de Pla, también podemos concluir que predominan las *palabras de causa* en su vocabulario, utilizando la terminología establecida por Baxandall (1989), lo cual nos dice de un lenguaje que se sitúa en el momento de la concreción de la obra, que otorga prioridad al rol del artista y a las decisiones que toma, de las cuales Pla se manifestó siempre respetuoso. Tal como lo señalamos en relación con el caso de Prebisch, también en las notas sobre arte de Pla han quedado atrás el lirismo cromático de tono romántico y el vuelo poético o ficcional frente a las pinturas, recursos que aplicó Rubén Darío y estaban presentes aún en Atalaya. En cambio, Roger Pla prioriza ahora el análisis de los recursos plásticos puestos en juego en la obra, como el color, que es una constante en el análisis de las pinturas. Pero, a diferencia del crítico martinfierrista, Pla va un paso más allá de la valoración de las búsquedas estéticas y demanda a los artistas la presencia de otro componente, tal vez no de modo tan explícito como lo hizo Córdova Iturburu, al insistir en la importancia del *contenido* de las obras, pero sí evaluando la necesidad de un equilibrio entre lo visual y lo emocional, la presencia de un mensaje y la adecuación a la época contemporánea a la obra.

Cerramos así este capítulo, en el que presentamos un arco temporal de críticos de arte que dieron muestras de haber leído a Baudelaire, que produjeron a través de sus escritos nuevas ideas relativas a las que encontraron en el crítico francés; un grupo de periodistas y escritores que contribuyeron a la difusión de sus escritos, algunos incluso generaron traducciones y reediciones, lo que cierra todo un proceso de recepción y apropiación de un formato de crítica moderna en el medio cultural argentino en el que también se modificó la forma de concebir las relaciones entre imágenes y palabras.

CAPÍTULO 5: CODA. UN CASO DE RECEPCIÓN EN IMÁGENES

5. 1. La edición de *Les Fleurs du mal* ilustrada por Lino Enea Spilimbergo

Qu'est-ce que l'art ? Prostitution.

Charles Baudelaire (1920), *Fusées, I*, p. 4.

Queremos ahora considerar un grupo de imágenes que el artista argentino Lino Enea Spilimbergo (1896-1964) realizó para una edición ilustrada de *Les Fleurs du mal*, que la editorial Viau publicó en Buenos Aires en 1943. Hasta donde podemos saberlo, es la primera edición argentina ilustrada del poemario de Baudelaire, por lo cual cobra una importancia particular para esta tesis.²⁰⁹ Consideramos que podemos analizarla como un modo de recepción de la obra del francés a través, no ya de citas o reflexiones acerca de sus textos e ideas, sino de la creación de imágenes que le permitieron al artista procesar y recrear el imaginario de Baudelaire. Además del diálogo que establecen con su referente textual, estas ilustraciones resaltan particularmente porque insisten en una selección temática sobre el tópico de la mujer en su papel de prostituta, personaje también recurrente a lo largo de la obra baudelaireana, lo que nos permite establecer una tríada entre las imágenes propuestas por el artista, los textos previos del poeta, y el referente de la mujer

²⁰⁹ Por su parte, el grabador, arquitecto, constructor y dibujante belga radicado en Argentina, Víctor Delhez (1901-1985), realizó también una serie de “composiciones modernas e ilustraciones” xilográficas inspiradas en *Les Fleurs du mal* entre 1931 y 1932, las cuales primeramente aparecieron como una carpeta reproducida por editorial Kraft, luego fueron expuestas en el Salón del Libro, y finalmente, en 1950 conformaron una edición ilustrada del poemario, de la que sólo se imprimieron doscientos veinte ejemplares, también a cargo de Kraft. Véase (2015) *Victor Delhez. Retrospectiva*. Buenos Aires: Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori; F. Diez Medina (1938). *El arte nocturno de Víctor Delhez. Biografía poética*. Buenos Aires: Losada.

prostituída, para poder así indagar las modalidades de representación literaria y visual puestas en juego. Dichas representaciones dan cuenta, en este caso, de un imaginario sobre un fenómeno eminentemente urbano en el siglo XIX como es la prostitución, por lo cual encontraremos resonancias con las representaciones de París que estudiamos en el capítulo tres de esta tesis.

Nuestra mirada está enfocada en las relaciones intrínsecas entre los textos y las imágenes, en el imaginario de las relaciones entre la poesía y la pintura, el grabado o el dibujo, ya que consideramos que el estudio comparativo entre estos dos discursos, el verbal y el visual, cobra relevancia para establecer qué ideas sobre las relaciones interartísticas se ponen en juego, en este caso, en el contexto de un vínculo marcado por la tradición de las ediciones ilustradas, pero también por el desarrollo de las tendencias modernas en las artes.²¹⁰

En una investigación previa a esta tesis, donde asumimos una perspectiva comparativa semejante para abordar un fenómeno contemporáneo de Baudelaire pero en el contexto de Gran Bretaña, nos detuvimos a analizar cómo los poetas-artistas William Blake y Dante Gabriel Rossetti impulsaron, expandieron y transformaron el romanticismo en el ámbito cultural anglosajón, apropiándose del texto de la *Divina Commedia* del Dante.²¹¹ Al examinar e interpretar las transposiciones de Blake y Rossetti del poema de Dante Alighieri en sus pinturas, grabados y acuarelas, detectamos las diversas y elocuentes estrategias puestas en juego, que develaban una innovadora forma de concebir los vínculos entre la literatura y la pintura, argumentando porqué y cómo estos artistas buscaron así anular las jerarquías tradicionalmente preservadas entre estas prácticas en el seno de la

²¹⁰ Para profundizar sobre las representaciones de mujeres en el arte desde una perspectiva de género, véase A. Armando (2009). *Figuras de mujeres, imaginarios masculinos. Pintores rosarinos de la primera mitad del siglo XX*. Rosario: Fundación OSDE; C. Battersby (1989). *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press; N. Broude y M. D. Garrard (ed.) (1992). *The Expanding Discourse. Feminist and Art History*. Nueva York: HarperCollins; N. Broude y M. D. Garrard (eds.) (1982). *Feminism and Art History*. Nueva York: Harper & Row Publ.; W. Chadwick (1992). *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino; W. Chadwick (marzo de 1993). Las mujeres y el arte. *Debate feminista*, 7, pp. 257-266; T. De Lauretis (1996). La tecnología del género. *Mora*, 2, pp. 6-34; F. Gil Lozano, V. Pita e M. G. Ini (dir.) (2000). *Historia de las mujeres en la Argentina*. Dos tomos. Buenos Aires: Taurus; T. B. Hess y L. Nochlin (eds.) (1973). *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730-1970*. Nueva York: Newsweek Inc.; P. Mayayo (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra; K. Cordero Reiman e I. Sáenz (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, Universidad Nacional Autónoma de México; G. Pollock (1987). Women, Art, and Ideology: Questions for Feminist Art Historians. *Women's Studies Quarterly*, (15) 1/2, pp. 2-9; G. Pollock y R. Parker (2013). *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*. Londres-Nueva York: I. B. Tauris & Co Ltd.; M. L. Rosa y S. Novoa Donoso (eds.) (2017). *Compartir el mundo. La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Metales Pesados.

²¹¹ Un trabajo que quedó plasmado en la tesina de grado para obtener la Licenciatura en Bellas Artes con orientación en Teoría y Crítica de la Universidad Nacional de Rosario, titulada *La Divina Commedia como tema en las obras de William Blake y de Dante Gabriel Rossetti* (Tomas, 2009)

tradición del *ut pictura poesis*.

En el marco de dicha investigación, así como en el análisis que haremos aquí de las ilustraciones de Spilimbergo, confluyen entonces, tanto los presupuestos y las transformaciones que configuran las relaciones interartísticas, como también los postulados relativos a un ámbito específico en el que las imágenes interactúan premeditadamente con un texto, tal como en el caso de las ediciones ilustradas, que portan su propia tradición y sus propios mandatos. Respecto de dicha tradición, como ha señalado Jean Laude (1972, p. 484), debemos considerar que los vínculos entre un poeta y su ilustrador no son evidentes.²¹² El poeta que emprende la edición de un libro ilustrado durante su vida y busca para ello un artista que lo acompañe, sólo podrá elegir entre aquellos que le son contemporáneos. En cambio, un artista que elige ilustrar la obra de un poeta puede retrotraerse en el tiempo los años que quiera, y en la elección del texto y del autor, el pintor, dibujante o grabador, está diciendo mucho también sobre sus decisiones estéticas. Justamente, aquí nos proponemos precisar qué implicancias se pueden deducir en el caso de Spilimbergo y sus trabajos para el poemario de Baudelaire, y, a su vez, qué conceptos están involucrados en la representación que el poeta y el artista hicieron de esa figura a la que resaltan en especial, la prostituta.

5.2. La representación de la mujer como prostituta.

Comenzaremos por recordar la importancia que tuvo durante siglos lo que se denominó el *tema noble*, que aplicaba tanto para la literatura como para las artes plásticas, pero que se imponía con mayor fuerza a estas últimas, marcándoles que los únicos contenidos dignos de ser fijados en una imagen eran los temas extraídos de las fuentes literarias clásicas o bíblicas, cuyos argumentos resultaban apropiadamente moralizantes y fáciles de adaptar a

²¹² Acerca de la ilustración y su entorno particular de interacción entre los textos y las imágenes, véase V. Alarcón Ibáñez, V. (2009). *Cuando el libro se hace arte. Historia de un género artístico olvidado*. Valencia: Institució Alfonso el Magnànim; D. Bland, D. (1969). *A History of Book Illustration. the Illuminated Manuscript and the Printed Book*. Londres: Faber and Faber Limited; P. Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica; R. Chartier, R. (1986). *Les Usages de l'imprimé XVe-XIXe siècles*. París: Fayard; E. Einsenstein, E. (1994). *La revolución de la imprenta en la Edad Moderna europea*. Madrid: Akal; R. Flaxman, R. (1987). *Victorian Word-Painting and Narrative: Towards the Blending of Genres*. Michigan. UMI Research Press; J. Hartman, J. (1981). *The History of the Illustrated Book: the Western Tradition*. Londres: Thames and Hudson; W. M. Ivins (1975). *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona: Gustavo Gili; J. Martínez Moro, J. (2004). *La ilustración como categoría*. Gijón: Trea; P. Muir, P. (1985). *Victorian Illustrated Books*. Londres: B.T. Batsford; F. Tomás, F. (2005 [1998]). *Escrito, pintado. Dialéctica entre escritura e imágenes en la confrontación del pensamiento europeo*. Madrid: Antonio Machado Libros.

la representación ideal. En este marco, cuando los artistas se abocaban específicamente a la tarea de la ilustración de un libro, ésta estaba comprometida más que nunca con un programa verbal, y se daba por supuesto el hecho de que “*illustration punctuates a verbal text and brings it to periodical halts [...] relieves the strain [...] by supplying a readymade equivalent for the reader’s mental picture*”, en palabras de Northrop Frye (1990, pp. 186, 189). La apertura a la posibilidad de trabajar un nuevo espectro de temas, tanto en las letras como en las artes visuales, será uno de los rasgos distintivos de las rupturas con el clasicismo producidas durante el siglo XIX. Fue un fenómeno que tuvo estrecha relación con las transformaciones políticas, económicas y sociales que se dieron en torno la Revolución Industrial y, en el caso de París, con el contexto que se corresponde con el Segundo Imperio de Napoleón III, en el que a su vez aparecen nuevos roles sociales, modificando los ya existentes. Entre esos tipos sociales, nos interesa en esta oportunidad el que ocupa la mujer en su papel de prostituta.²¹³

In Second Empire Paris, the anonymity of prostitutes offered to the desiring gaze observers aroused bourgeois masculine indignation and fear: the controversy around Manet’s “Olympia” gives substantial journalistic evidence of these emotions, especially in connection with the “honest women” —bourgeois wives and daughters— who could no longer be visually distinguished from the “fallen” daughters of Eve on city streets. (Schlossman, 2004, p. 1021)

Ya vimos los análisis de Walter Benjamin (2012), en relación a cómo en Baudelaire “París se convierte por primera vez en objeto de la poesía lírica” (p. 56), y no sólo esto, sino que el poeta construirá una visión particular del tópico de la meretriz, pues “las imágenes de la mujer y de la muerte se entrelazan en una tercera, la de París” (p. 57). Puede afirmarse, junto a Benjamin, que la prostituta es la encarnación más clara de la mercantilización del ser humano en la sociedad moderna:

²¹³ Sobre la emergencia de la prostitución en París del siglo XIX, véase Bernheimer, Ch. (1997). *Figures of Ill Repute. Representing Prostitution in Nineteenth-century France*. Durham y Londres: Duke University Press; Bornay, E. (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra; Clayson, H. (2003). *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. Los Angeles: J. Paul Getty Trust; Corbin, A. (2010 [1978]). *Les Filles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIXe siècle*. Flammarion: París; Gonzalez-Quijano, L. (2015). *Capitale de l’Amour. Filles et lieux de plaisir à Paris au XIXe siècle*. Paris: Vendémiaire; Grojnowski, D. y Dottin-Orsini, M.. (2013). La Prostitution dans la presse parisienne à la fin du XIXe siècle. *Littératures* 69, pp. 187-212; Richardson, J. (1968). *Les Courtisanes. La demi-monde au XIXe. siècle*. París: Stock.

[En] la forma que adoptó la prostitución en las grandes ciudades, la mujer no aparece sólo como mercancía, sino claramente como un artículo de consumo masivo. Esto se insinúa en el ocultamiento artificial de la expresión individual detrás de la expresión profesional que genera el maquillaje. (Benjamin, 1992, p. 180)

Como lo ha sintetizado recientemente Mariano Sverdloff (2019), “el imaginario sobre la prostitución es el producto de la confluencia entre la misoginia, el capitalismo y el nuevo régimen de imágenes propio de la sociedad de masas” (p. 182), que convierte al cuerpo de la mujer en un objeto de consumo y que encuentra expresiones en numerosos ejemplos de la literatura decimonónica, en especial, en la francesa, que brinda numerosos ejemplos de la explotación literaria y artística del estereotipo de la *femme fatale*.²¹⁴ La preferencia de los escritores por este tópico se explica también por el fenómeno de la identificación del poeta con la mujer explotada. Nathalie Buchet Roger (2004, p. 238) recuerda que Catherine Gallagher (1990, p. 40) rastrea dicha metáfora de la creación como prostitución hasta los griegos antiguos, una figura que va en contrapunto a la metáfora de la creación como un engendramiento, como un parto. Baudelaire, en tanto poeta, también se identifica con la prostituta, pero

On connaît l'opposition tenue pour canonique dans l'œuvre de Baudelaire

²¹⁴ Sobre el arquetipo de la *femme fatale*, véase J. P. Aron (dir.) (1980). *Miserable et glorieuse la femme du XIXe. siècle*. París: Fayard; P. Bade (1979). *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. Nueva York: Wh Smith Pub; J. M. Camacho Delgado (2006). *Del fragilis sexus a la rebellio carnis*. La invención de la mujer fatal en la literatura de fin de siglo. *Cuadernos de Literatura*, (10) 20, pp. 27-43; A. Craciun (2002). *Fatal Women of Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press; B. Dijkstra (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Nueva York: Oxford University Press; B. Dijkstra (1996). *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality in Twentieth-century Culture*. Nueva York: Knopf; M. A. Doane (1991), *Femmes Fatales: Feminism, Film, Psychoanalysis*, Nueva York: Routledge; J. García Sánchez (2009). El mito de la *femme fatale* diosas y heroínas de la Antigüedad en las obras del simbolismo europeo. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 103, pp. 189-215; L. Litvak (1979). *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: A. Bosch; M. Praz (1999 [1930]). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado; M. Praz (2018 [1972]). *El pacto con la serpiente: paralipómenos de La carne, la muerte, y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: Acantilado; C. Primo Cano (2016). *Arquetipos de la crueldad femenina en la literatura y la pintura de entre siglos*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; G. R. Ridge (1961). The "Femme Fatale" in French Decadence. *The French Review*, (34) 6, pp. 352-360; E. Showalter (1990). *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Nueva York: Viking; T. L. Stricker (2000). *A comparative study of femme-fatale imagery and its significance in selected fin-de-siècle art and literature*. Fayetteville: University of Arkansas; J. Sully (2010). Challenging the Stereotype: The *Femme Fatale* in *Fin-de-Siècle* Art and Early Cinema. En: H. Hanson y C. O'Rawe (eds.) *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Londres: Palgrave Macmillan; S. Weitmann (2007). *Tenebrous Femme Fatale: The Making of the Métisse in Nineteenth-Century Metropolitan French Literature*. Tesis doctoral. Edinburgh: University of Edinburgh.

entre une prostitution réelle et vile, condensé des fonctions biologiques et animales de “l’amour” abject entre homme et femme et la “saint prostitution de l’âme” qui figure la postulation idéale du poète flâneur en communion avec la foule, reflet d’un amour divin. (Butcher Roger, 2004, p. 241)

Los trabajos de Debarati Sanyal (2014 y 2006), que leen en Baudelaire los dispositivos de género propios del siglo XIX, analizan la cosmovisión baudelaireana acerca de la naturaleza y la moral (que se apoyaba en las ideas de un filósofo conservador como Joseph de Maistre),²¹⁵ según la cual el artificio es preferible a la naturaleza, pues ésta lleva al hombre a desplegar sus bajos instintos y por lo tanto, la mujer natural, la mujer vinculada al sexo, o la figura de la mujer salvaje, es una figura abominable. Pero, en el polo opuesto, no sólo podemos ubicar la valoración del artificio, del maquillaje, de la moda, del vestido, que pueden ser asociados con la prostituta (por lo que resulta redimida así, para Baudelaire),²¹⁶ sino que también encontramos a la mujer ideal, a la musa, una figura pasiva, con un carácter de metáfora, de alegoría, y que por lo tanto se encuentra, por otro camino, también distante de la mujer natural. Así, aunque Baudelaire convierte a las mujeres de sus poemas en entidades dicotómicas que pueden encarnar el Bien o el Mal, ser diosas o animales, la amada ideal o la mujer fatal devoradora, estallar de vida o encarnar la muerte, estas representaciones nunca dejan de ser contradictorias, de superponerse, y tal contradicción se manifiesta incluso al interior del personaje de la prostituta, ya que admite identificaciones con una musa —y entonces estas mujeres se convierten en “herramientas cuyo uso correcto permite la visión de un camino interesante” (Azúa, 1999, p. 60)—, o con la muerte, su encarnación: un cadáver viviente, y ser así despojada de toda su pasión, resultando desvitalizada, esqueletizada.

Como ejemplo de estas representaciones, en la sección *Spleen et Ideal* de *Les*

²¹⁵ Sobre la relación Baudelaire-De Maistre, véase Vouga, D. (1957). *Baudelaire et Joseph de Maistre*. París: Corti y el artículo más reciente de K. Mills (2004), “Rien d’arbitraire”: Joseph de Maistre’s Influence on Baudelaire’s Poetry. *Romance Quarterly*, 52 (3), pp. 212-225.

²¹⁶ Véase sobre el tema de la prostituta en Baudelaire, W. Benjamin (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia; C. Buci-Glucksmann (1986). Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern. *Representations*, 14, pp. 220-229; T. Connolly (2015). Baudelaire the Frequent Flyer: Prostitution, the Press, and How the Prose Poem almost Sold its Soul. *Romance Notes*, (55) 3, pp. 463-474; T. Dolan (1997). Skirting the Issue: Manet’s Portrait of Baudelaire’s Mistress, Reclining. *The Art Bulletin*, (79) 4, pp. 611-629; P. Kamuf (1991). Baudelaire’s Modern Woman. *Qui Parle*, (4) 2, pp. 1-7; R. McGinnis (1969). *La Prostitution sacrée: essai sur Baudelaire*. París: Belin; N. Rogers (2004). “La Fanfarlo”: La Prostituée rend au poète la monnaie de sa pièce. *Nineteenth-Century French Studies*, (32) 3/4, pp. 238-252; B. Schlossman (2004). The Night of the Poet: Baudelaire, Benjamin, and the Woman in the Street. *MLN*, (119) 5, pp. 1013-1032.

Fleurs du mal, el poema “La Muse vénale” representa una visión de la prostituta que podríamos calificar de positiva, ya que una musa tiene un aspecto divino, le hace un favor al poeta al servirle de fuente de inspiración. Él, con cariño, la llama “*muse de mon coeur, amante de palais*”, y parece preocuparse por el futuro que le espera durante el invierno, le resulta digna de compasión. También la representa como una obrera, una trabajadora que “*pour gagner ton pain de chaque soir*”, debe mostrarse como una mercancía que consumirá el público vulgar (Baudelaire, 2011, p. 32). En cambio, en el poema, “Une nuit que j’étais”, aparece una mirada negativa de la misma figura, bajo el estereotipo de la prostituta judía, que reflota el prejuicio antisemita del judío bebedor de sangre, aunque sumándole el componente sexual.²¹⁷ En este caso, la descripción agrega más elementos malignos, este “*corps vendu*” se convierte en un cadáver (sustantivo que Baudelaire repite dos veces en el segundo verso) y atemoriza al poeta como “*reine des cruelles*” (p. 80). También se convierte en cadáver la “*courtisane imparfaite*” del poema “Remords Posthume”, a quien le dice que, ya en la tumba, “*le ver rongera ta peau comme un remords*” (p. 82).

De las representaciones de la prostituta en Baudelaire, se deduce también que mientras ésta mantenga su condición de objeto de consumo, compartirá con el poeta y con el artista parte de sus desgracias, ya que, en el contexto de la cultura de la segunda mitad del siglo XIX, a medida que la literatura y las artes van ganando autonomía, el poeta comienza a padecer nuevas formas de dependencia, y deberá “enfrentarse al mercado y padecer sus imposiciones y sanciones anónimas” (Bourdieu, 1995, p. 90). El poeta y la prostituta desempeñan el mismo papel, seduciendo desde las tablas o desde el papel, a los posibles compradores de su producto.

Al verlo de este modo, Baudelaire, en el ensayo crítico *Le Peintre de la vie moderne*, dedicó el capítulo XII a “Les femmes et les filles”. Describe allí a las mujeres que pertenecerían a los cuadros y dibujos de Constantin Guys, aunque esto no es restrictivo, ya que, como ya dijimos que ha señalado Timothy Raser (1993), en *Le Peintre...*, Baudelaire construye una ficción literaria a partir de la excusa del texto

²¹⁷ Sobre dicho estereotipo, véase B. Bowles (2000). Poetic Practice and Historical Paradigm: Charles Baudelaire's Anti-Semitism. *PMLA*, (115) 2, pp. 195-208; C. Gallagher (1990). George Eliot and Daniel Deronda: the Prostitute and the Jewish question. En R. B. Yeazell (ed.). *Sex, Politics and Science in the Nineteenth Century Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins UP; S. L. Gilman (1991). *The Jew's Body*. Nueva York: Routledge; S. L. Gilman (1993). Salome, Syphilis, Sarah Bernhardt, and the “modern Jewess”. *German Quarterly*, (66) 2, pp. 195-211; L. A. Klein (1970). *Portrait de la Juive dans la littérature française*. París: Nizet; M. Lathers (2000). Posing the “Belle Juive”: Jewish Models in 19th-Century Paris. *Woman's Art Journal*, (21) 1, pp. 27-32; L. Nochlin, T. Garb (eds.) (1995). *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*. Londres: Thames and Hudson.

ecfrástico. En primer lugar, Baudelaire (2010) menciona a las “*jeunes filles du meilleur monde*” (p. 545), aristocráticas, que se pasean por las avenidas o se dejan ver en los teatros, engalanadas con joyas y del brazo de un caballero. Pero, “*Émergeant d’un monde inférieur*” (p. 546), surgen otras féminas, adolescentes, frágiles y enfermizas, amantes vacías y tontas. Así comienza a adentrarse en un mundo de decadencia, hasta llegar a oscuros tugurios donde reina la cortesana, pues ella “*représente bien la sauvagerie dans la civilisation. Elle a sa beauté qui lui vient du Mal*” (p. 547). Raser (1993, p. 314) interpreta este capítulo como la construcción cronológica de un relato secuenciado, que recorre un camino de progresión descendente, que lo lleva a afirmar que el ensayo de Baudelaire es una nueva versión de la *Divina Commedia*. A medida que el narrador recorre los círculos de este infierno moderno, se encuentra primero con la amante, luego con la cortesana, la comedianta, la mujer rebelde y, por último, con las esclavas, “*nymphes macabres et des poupées sinistres*” (Baudelaire, 2010, p. 549).

5.3. Las ilustraciones de Spilimbergo.

Luego de este repaso sintético del papel que Baudelaire otorgó a las prostitutas de París en sus escritos, podemos ahora situar las ilustraciones que Spilimbergo creó para sus poemas. Tal como se adelantó, a mediados de enero de 1943, vio la luz una publicación en francés de *Les Fleurs du mal*, editada por Domingo Viau en Buenos Aires. Se imprimieron 2033 ejemplares numerados, tres en papel “Japón”, dos mil en papel “Holanda Verjurado” y 30 en “papel pluma Verjurado”, que pretendían captar la atención de los coleccionistas y de un público más amplio. El editor era un personaje afamado de la cultura argentina de esos años. En la década del cuarenta, fue director del Museo Nacional de Bellas Artes y desde su galería de arte, ubicada en la calle Florida 530, construiría un espacio de exposiciones donde mostraría obras de los principales representantes del arte moderno, entre ellos algunos de los que habían dado el puntapié inicial en los años veinte, como Ramón Gómez Cornet o Ramón Silva.²¹⁸ Viau estuvo en otras oportunidades también interesado en dar un impulso a las artes gráficas y el arte editorial. Por eso es reconocido como coleccionista y editor de estampas y álbumes litográficos (reprodujo el álbum de principios del siglo XX que hizo famoso a Hipólito Bacle), y como responsable de otros tomos ilustrados, como *El*

²¹⁸ Existe un ensayo que se ocupa de la vida de este editor: Velarde, M. (1998). *Domingo Viau y otros escritos*. Buenos Aires: Alberto Casares.

gaucho Martín Fierro y *La vuelta de Martín Fierro* (1937), con ilustraciones de Tito Saubidet, o las *Œuvres Poétiques* de Paul Verlaine (1946), ilustradas por Raquel Forner.

Es éste el contexto más estrecho de la edición del libro en el cual aparecen las ilustraciones de Spilimbergo para los poemas de Baudelaire. En cuanto al momento de la vida del artista, se trata de una etapa en la cual, como ha señalado Diana Wechsler (1999b), Spilimbergo ya es reconocido como un representante consagrado de la pintura moderna: desde 1931 se ha constituido en una figura de gran popularidad entre sus colegas artistas y escritores, con quienes organizó espacios de exhibición alternativos al salón oficial y en 1937 se le otorgó el Gran Premio de Pintura del Salón Nacional. Wechsler señaló también, respecto de la producción de Spilimbergo, que la década del treinta había sido una época en la que la realización de obras para el salón, convivió con otras búsquedas paralelas (Wechsler, 1999b, p. 69). Entre 1929 y 1931, el artista realiza grabados, tintas y dibujos sobre papel, en los que frecuenta una serie de alegorías que “actualizan la *vanitas* barroca” (Wechsler, 2006, p. 13), ya que reflexionan sobre la fugacidad del tiempo, la belleza efímera, la banalidad, recurriendo a “representaciones bifrontes, en donde el desdoblamiento de los rostros crea imágenes complejas, mujeres-calavera, damas-muerte” (p. 13). De estas exploraciones, nos interesan particularmente dos series de grabados: *Breve historia de Emma* (1935-36, realizada por medio de 36 monocopias), y los aguafuertes que acompañarán a *Interlunio* (1937), a raíz de un proyecto conjunto llevado a cabo por iniciativa del poeta Oliverio Girondo, publicado como libro por editorial Sur. Estas dos producciones se constituyen en antecedentes relevantes para la consideración de las imágenes que aquí nos convocan.

Breve historia de Emma (Figuras 82 y 83) nos muestra el interés del artista por el arquetipo encarnado en la prostituta, que le permite dar cuenta de las consecuencias negativas de la vida en la gran ciudad, un espacio capaz de corromper a una joven “obediente y servicial”, que cae en la desgracia de una vida de explotación sexual, para acabar suicidándose. Wechsler reconstruye, gracias a los documentos conservados en el archivo de Spilimbergo, que incluyen recortes de diarios, bocetos, apuntes y cartas, el proceso de ideación de este conjunto de obras, originadas en un caso real de una mujer registrada oficialmente como prostituta, cuyo suicidio a los treinta años fue noticia en los periódicos de la época.²¹⁹ Las imágenes de aquellos grabados están perfiladas con líneas

²¹⁹ Sobre la problemática social de la prostitución en Argentina a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, véase E. Drucaroff (2006). *El infierno prometido. Una prostituta de la Zwi Migdal*. Buenos Aires: Sudamericana; D. J. Guy (1991). *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires (1875-1955)*.

blancas sobre un oprimente fondo negro, y en una estructura donde los “planos rebatidos, los espacios distorsionados, las figuras que pierden en su inclinación el eje de equilibrio desestabilizan cada composición” (Wechsler, 1999b, p. 69). Así, la serie de *Emma*, además de anticipar a la “Ramona Montiel” de Antonio Berni, también da cuenta de varios de los recursos plásticos que Spilimbergo aplicará al momento de ilustrar a Baudelaire: la monocromía, los contrastes de blanco y negro, los planos oblicuos, las figuras grotescas y esqueléticas, el expresionismo a través de los rostros y los cuerpos. Pero, si desde lo formal se aprecian similitudes, también se observa una diferencia. En la serie de *Emma* llama la atención la inclusión de breves referencias textuales, tales como “en su hogar”, “era obediente y servicial”, “Emma tenía 30 años”, que acentúan el carácter narrativo de la secuencia y conforman un guión, por lo que podemos pensar que esta producción de Spilimbergo permanece aferrada a una concepción tradicional sobre las funciones de la ilustración, es decir, aquéllas que la concibe como una tarea asociada a la representación visual de las secuencias narrativas, que se fragmentan en los eventos más importantes.

En cambio, en el caso de las imágenes para *Interlunio*, los textos de Girondo y las imágenes del artista plástico conviven dentro de un vínculo que no se ciñe a la narratividad de las imágenes o a la ilustración directa. El texto “recupera esa dimensión agobiada de la experiencia urbana moderna”, a partir de las impresiones alucinadas de “un poeta europeo que llega a Buenos Aires en busca de nuevos horizontes y va narrando la manera en que el entorno es percibido por él” (Wechsler, 2006, p. 47), un viaje en el sentido inverso al que hemos considerado hasta aquí, el de los argentinos que recorrían París (Figuras 84, 85 y 86). El resultado de este “proyecto compartido” son escenas con espacios distorsionados, imágenes surreales y sugerentes, que, aunque refieren al conflicto que agobia al personaje dando a entender un desdoblamiento de su figura, por otra parte, construyen un discurso visual más independiente de la narratividad. Los aguafuertes para *Interlunio* resultan ser antecedentes de las obras que nos ocupan ahora, por un lado, dada su vinculación temática a través de la reiteración del repertorio de personajes cadavéricos, por otro lado, porque dan cuenta de un cambio en el artista respecto de los vínculos posibles con la literatura, que se muestran ahora más lejanos de la noción tradicional de ilustración de lo que podía establecerse según la *Breve historia de Emma*.

Buenos Aires: Sudamericana; M. L. Múgica (2001). *Sexo bajo control. La prostitución reglamentada: un escabroso asunto de política municipal. Rosario entre 1900 y 1912*. Rosario: UNR Ed.; M. L. Múgica (2014). *La ciudad de las Venus Impúdicas. Rosario, historia y prostitución, 1874-1932*. Rosario: Laborde Libros Editor.

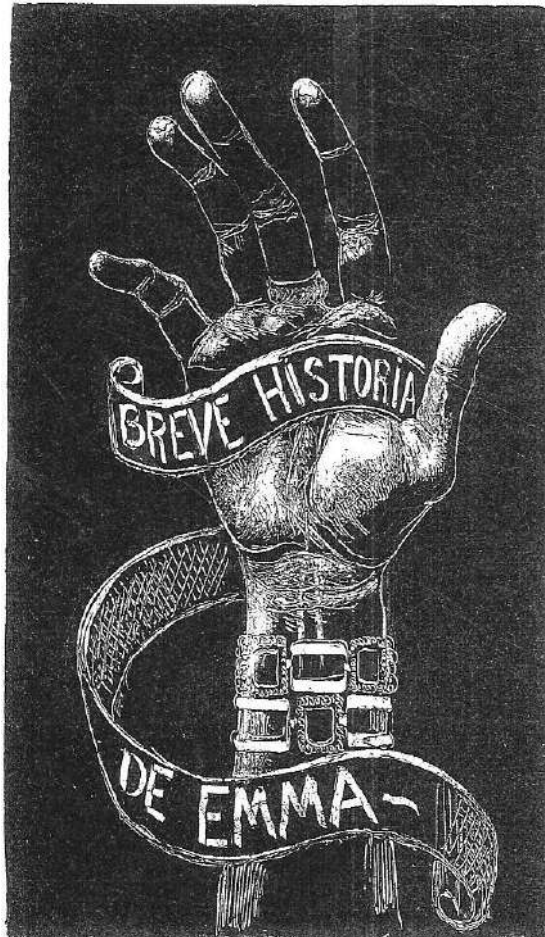


Figura 82. Lino Enea Spilimbergo, *Breve Historia de Emma I*, 47 x 27,5 cm., monocopia, 1935.



Figura 83. Lino Enea Spilimbergo, *Breve Historia de Emma V*, 47 x 27,5 cm., monocopia, 1935.



Figura 84. Lino Enea Spilimbergo, *Interludio I*, 14,3 x 10,5 cm., aguafuerte, 1937.

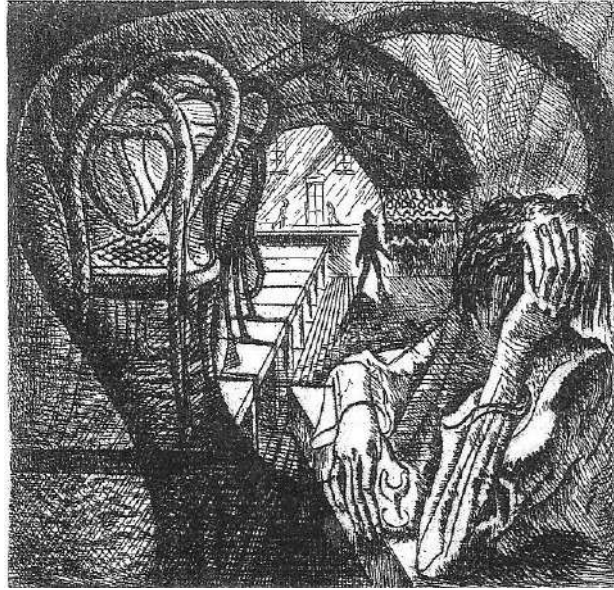


Figura 85. Lino Enea Spilimbergo, *Interlunio IV*, 14,3 x 10,5 cm., aguafuerte, 1937.



Figura 86. Lino Enea Spilimbergo, *Interlunio XI*, 14,3 x 10,5 cm., aguafuerte, 1937.

Nos centraremos entonces en este momento en las tres imágenes que ilustran *Les Fleurs du mal*, y comenzaremos por señalar que la primera de ellas (Figura 87) se encuentra al lado de la portada del poemario, la segunda (Figura 88) precede como carátula a los *Tableaux parisiens* y la tercera (Figura 89) a las *Pièces condamnées*. O sea, que no se las puede asociar directamente a un poema, sino que estarían dando cuenta —más bien— de aspectos generales del poemario, y entronizando allí la figura de la mujer prostituida. En concreto, hablamos de tres dibujos trazados con tinta negra sobre el fondo blanco del papel, que explotan los valores generados por las tramas de mayor o menor densidad, generando marcados contrastes entre las zonas de luces y sombras. Las figuras están claramente delineadas, y su realismo expresionista se acerca a la estética de la Nueva Objetividad alemana.²²⁰ En las tres imágenes la profundidad espacial está insinuada por la superposición de las figuras y por el sombreado de los volúmenes, pero la perspectiva se encuentra desarticulada por la incongruencia de ciertos planos y elementos que no respetan una disposición geométrica de los espacios.

En el primero de los dibujos (Figura 87), se observan tres mujeres. Una de ellas, en primer plano, con cabellos ondulados, mira hacia adelante, pero su macabro rostro cadavérico tiene un ojo abierto y el otro cerrado, como haciendo un guiño al espectador. Además, sostiene lo que parece un espejo de mano, con el que se cubre la boca. Se pueden ver las ondas de un vestido y una pulsera en el brazo que, como los brazaletes y listones en el cuello (la tercera mujer posee uno), son indicios asociados entonces con su condición de prostitutas, pues éstas se caracterizan por un atractivo logrado con adornos y maquillaje excesivos. La dama que se encuentra en segundo plano, a la izquierda de la imagen, se cubre los ojos con la mano izquierda, que también luce una pulsera en la muñeca, al mismo tiempo que exhibe uno de sus senos. En un plano posterior, hacia la derecha, se ubica de espaldas la tercera mujer que, como para compensar el inquietante guiño de la primera figura, vuelve su rostro con los dos grandes ojos abiertos y con un gesto amargo en la boca.

²²⁰ Sobre este movimiento de comienzos de siglo, la *Neue Sachlichkeit*, véase B. Lorquin, A. Vogel, H. Wilderotter (2007). *Allemagne, les années noires*. París: Gallimard; F. Schmalenbach, F. (1940). The Term Neue Sachlichkeit. *The Art Bulletin*, (22) 3, pp.161-165; G. Tosatto, C. Poullain (eds.) (2003). *Allemagne années 20: la nouvelle objectivité*. París: Réunion des musées nationaux; A. Volker (2017). *Unheimlich / The Uncanny Home: Interiors by Edvard Munch to Max Beckmann*. München: Hirmer Verlag GmbH.



Figura 87. Lino Enea Spilimbergo, en Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Buenos Aires: Domingo Viau, 1943, ilustración p. 6.

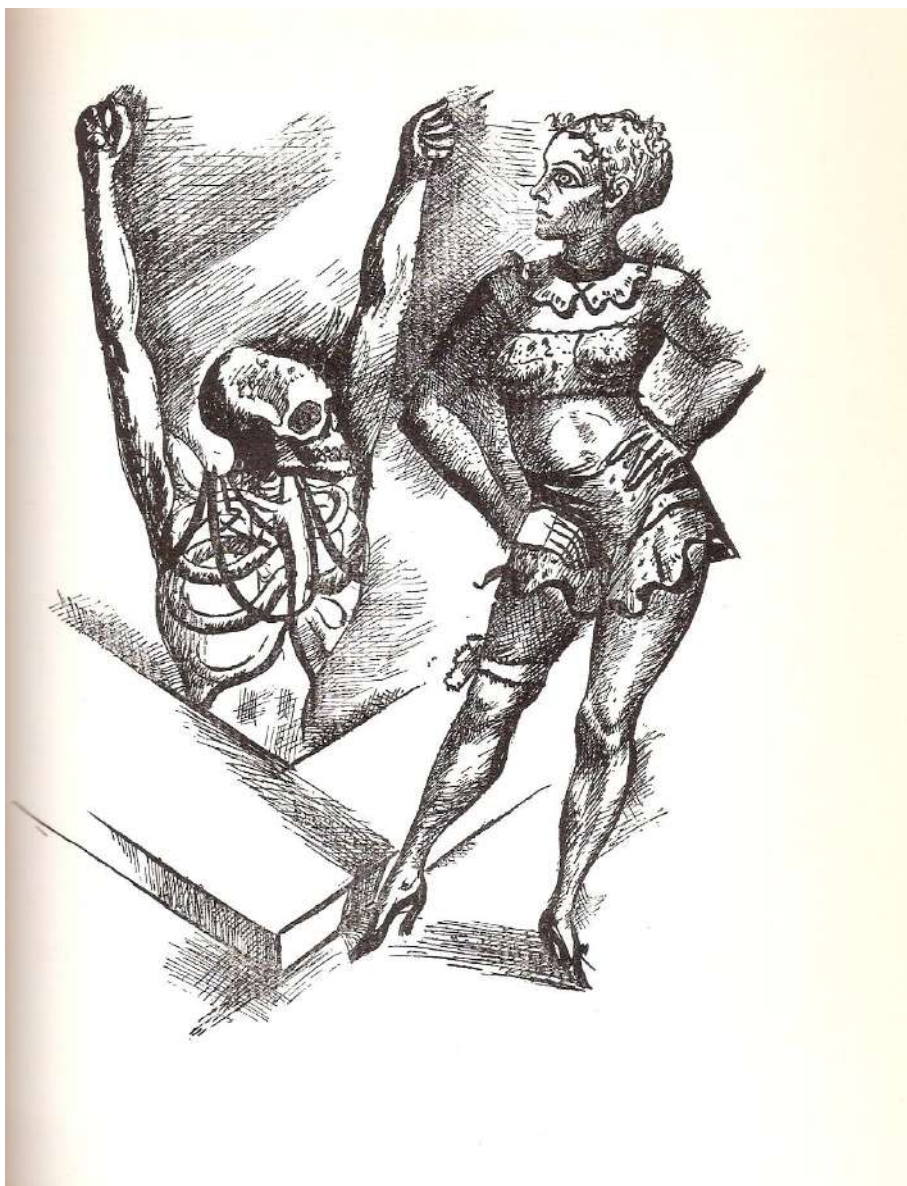


Figura 88. Lino Enea Spilimbergo, en Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Buenos Aires: Domingo Viau, 1943, ilustración p. 131.



Figura 89. Lino Enea Spilimbergo, en Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Buenos Aires: Domingo Viau, 1943, ilustración p. 227.

El conjunto, al mostrar una figura que se tapa la boca mientras que la otra se tapa los ojos, puede sugerirnos una reformulación del tema de los monos sabios, que pretenden no ver, no oír y no decir, y que se suele entender como no ver el Mal, no escuchar el Mal, y no decirlo.²²¹ Si esta lectura es correcta, podría existir una contradicción entre Spilimbergo y Baudelaire, ya que el ilustrador estaría construyendo un discurso con cierta intención moralizante, con el cual el poeta francés probablemente disentiría. Por un lado, porque Baudelaire siempre se mostró contrario a cualquier tendencia moralizante o pedagógica de las artes, y por otro lado porque, para el francés, todo poeta es un privilegiado precisamente por poder ver y escuchar el Mal, y decirlo a través de sus poemas.²²²

La segunda lámina (Figura 88) es una reformulación de la composición para el grabado número VII de la serie *Breve historia de Emma* (Figura 90), que mostraba una especie de pasarela, en la cual dos mujeres desfilaban atemorizadas por un hombre-esqueleto, probablemente, la figura del *cafisho*. En la ilustración para *Les Fleurs du mal*, el esqueleto ha pasado al segundo plano dentro del espacio de la imagen. Se lo ve de la cintura hacia arriba, y conserva el mismo gesto ansioso que en la imagen precedente: con los brazos alzados y los puños apretados, mira hacia la derecha, donde se encuentra, en este caso, una sola mujer. En esta prostituta ha desaparecido el gesto de temor que se veía en la imagen de 1935, su rostro de perfil mira hacia el vacío con un gesto resignado o serio, y el cuerpo, adornado con un collar y una liga, se contornea de forma seductora, casi desafiante.

Finalmente, la tercera lámina (Figura 89) también es una reformulación de un dibujo previo de Spilimbergo, de la serie *La cortesana*, nos referimos a uno de los dos dibujos titulados *Toilette de la cortesana* (1930), reproducido al cierre de este capítulo

²²¹ Sobre la iconografía de los monos sabios, véase Mieder, W. (2015 [1987]). *Tradition and Innovation in Folk Literature*. Londres: Routledge, pp. 157-177; Ohnuki-Tierney, E. (1990). Monkey as Metaphor? Transformations of a Polytropic Symbol in Japanese Culture. *Man*, (25)1, pp. 89-107; Smith, A. (1993). On the Ambiguity of the Three Wise Monkeys. *Folklore*, (104)1/2, pp. 144-150..

²²² Los estudios sobre el mal en la obra de Baudelaire son muy vastos, entre otros, véase G. Bataille (1990 [1957]). *La Littérature et le mal*. París: Folio; G. Blin (1948). *Le Sadisme de Baudelaire*. París: José Corti; D. Catani, (2007). Notions of Evil in Baudelaire. *The Modern Language Review*, (4) 102, pp. 990-1007; J. Culler (1998). Baudelaire's "Satanic Verses". *Diacritics*, (3)28, pp. 86-100; J. Culler (2012). Baudelaire's Destruction. (4) *MLN*, 127, pp. 699-711; A. Erfani (2010). Charles Baudelaire et le Théâtre du Mal. *Littérature*, 157, pp. 51-65; J. P. Houston (1969). *The Demonic Imagination: Style and Theme in French Romantic Poetry*. Baton Rouge: Louisiana State UP; M. Milner (1960). *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*. Paris: Corti; S. Powers (2010). Writing against Theodicy: Reflections on the Co-Existence of God and Evil in Baudelaire's Poetry and Critical Essays. *Nineteenth-Century French Studies*, 39 (1/2), pp. 77-98; M. Ruff (1955). *L'Esprit du Mal et l'esthétique baudelairienne*. Paris: Armand Colin; J. P. Sartre (1968 [1947]). *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada; A. Toumayan (1987). *La Littérature et la hantise du Mal: lectures de Barbey d'Aurevilly, Huysmans et Baudelaire*. Lexington, KY: French Forum; A. Van de Wiele (2014). Le Poète baudelairien: Un "Homme révolté?" Réflexion sur l'esthétique du mal comme révolte métaphysique. *Nineteenth-Century French Studies*, 43(1/2), pp. 34-44.

(Figura 91). De modo similar que aquel diseño, la ilustración del libro nos muestra a dos mujeres sentadas frente a un espejo de tocador. La dama de la derecha sostiene a su vez un espejo de mano, y lleva un vestido con volados que enseña un hombro, y elegantes zapatos. Su rostro tiene un ojo remarcado, tal vez a causa de la violencia ejercida sobre ella o, acaso, reminiscencia de la cuenca de una calavera. La mujer de la izquierda repite los gestos y características de la dama que describíamos en la primera lámina: reclinada sobre un diván, con una pulsera en el brazo izquierdo, se cubre los ojos con la mano, parece no querer ver, o que la vean llorar. En el caso de esta tercera lámina, podemos remontarnos al “desdoblamiento” que mostraba el personaje principal de *Interlunio*, ya que el perfil de la dama de la derecha se ve repetido en los dos espejos de la escena, y muestra tres caras diferentes de la misma mujer.

Cabe recordar aquí que la tradición iconológica de la alegorización de la melancolía estableció un vínculo entre ésta y el espejo, lo que fue a su vez retomado en diferentes oportunidades a lo largo de la poesía de Baudelaire, tal como lo ha analizado magistralmente Jean Starobinski (1990 [1989]). Por esto, podemos pensar que Spilimbergo ha detectado que una de las propiedades atribuibles a las prostitutas baudelairianas, es la de la actitud melancólica frente a la vida, y el artista estaría representando este sentimiento a través de la multiplicación del rostro en los espejos. El espejo, que por un lado podría asociarse a la coquetería de la mujer, se convierte así en un instrumento de la verdad, pues logra mostrar como simple reflejo a la belleza material, y revela también su carácter perecedero y fútil.

Finalmente, si tomamos este conjunto de imágenes del artista argentino y las sumamos a otras obras suyas que conocemos, como la mencionada serie de *Emma*, o *La cortesana*, se hace posible argumentar que Spilimbergo agrega un aspecto de crítica social en sus referencias a la prostitución. Según Wechsler (2006), el objetivo de Spilimbergo es utilizar “la práctica artística como espacio de investigación social” (p. 11) y de denuncia de esta forma de sometimiento que sufren las mujeres. Y aunque nunca condena a las prostitutas, sino a la sociedad y a la burguesía que las explota, la representación que hace de ellas Spilimbergo nos habla sobre todo de mujeres sufrientes, que deberían ser rescatadas, mientras que en Baudelaire la representación de este tema es más ambigua y contradictoria, teñida por una posición hacia las mujeres en general a la que se ha calificado no pocas veces de misógina.²²³

²²³ Sobre la misoginia de Baudelaire, puede consultarse T. Bassim (1974). *La Femme dans l'œuvre de Baudelaire*. París: Baconnière; L. Bertrand (2019). “De la Nécessité de battre les femmes”: esthétique de la

En cambio, el enfoque del artista argentino condice con la postura política de izquierda de Spilimbergo —pues la crítica comunista tradicional deposita exclusivamente en el capitalismo las causas de la mercantilización de las personas—, pero que estaría marcando una diferencia con la posición de Baudelaire, pues aunque realizó críticas similares atribuyendo a la burguesía la decadencia moral, en general, se mostró contrario a que el arte adopte una función de ideologización o de moralización.

Si sumamos a este tipo de apropiaciones de Baudelaire que vemos en Spilimbergo los casos ya comentados de Atalaya y Córdova Iturburu, vemos cómo, entre los argentinos, predominó una lectura politizada en un sentido u otro del francés, marcada por un sesgo de tendencia marxista o anarquista, que los llevó a subrayar la presencia de elementos de crítica de crítica social a la burguesía por sobre otros aspectos más constantes de la propuesta estética baudelaireana.

violence sexuelle et du désir féminin chez Musset et Baudelaire. Intervención en la Jornada de Estudios “Désir, consentement, violences sexuelles dans la littérature du XIX^e siècle”, <https://malaises.hypotheses.org/965>; G. Blin (1948). *Le Sadisme de Baudelaire*. París: José Corti; R. Chambers (1989). Irony and Misogyny: Authority and the Homosocial in Baudelaire and Flaubert. *Australian Journal of French Studies*, (20) 3, pp. 272-288; M. Christophe (1990). Jeanne Duval: Baudelaire’s Black Venus or Baudelaire’s Demon? *CLA Journal*, 33(4), pp. 428-439; M. Dottin-Orsini (1993). *Cette femme qu’ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*. París: Grasset et Fasquelle; F. Franchi (2017). Baudelaire misogyne. *Cahiers de littérature française*, 16, pp. 39-47; F. Gaillard, C. Windish (2012). Naked, but Hairy: Women and Misogyny in Fin de Siècle Representations. *South Central Review*, 29(3), pp. 163-176; R. Kopp (2004). *Baudelaire: Le Soleil noir de la modernité*. París: Gallimard; M. Reid (2002). Misogynie de Baudelaire. In C. Planté (Ed.), *Masculin/Féminin dans la poésie et les poétiques du xix^e siècle*. Lyon: Presses universitaires de Lyon; D. Sanyal (2014). Peindre, non la chose, mais l’effet qui la produit: défigurations du féminin dans “La femme sauvage et la petite-maîtresse”. En S. Murphy (ed.). *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes; F. Torres Monreal (1994). Introducción. En Ch. Baudelaire. *Escritos Íntimos*. Murcia: Universidad de Murcia; J. Ziegler (1978). *Gautier, Baudelaire, Un Carré de dames*. París: A.G. Nizet; M. Zimmerman (1991). *Visions du monde: Baudelaire et Cie*. París: A.G. Nizet.



Figura 90. Lino Enea Spilimbergo, *Breve Historia de Emma VII*,
47 x 27,5 cm., monocopia, 1935.

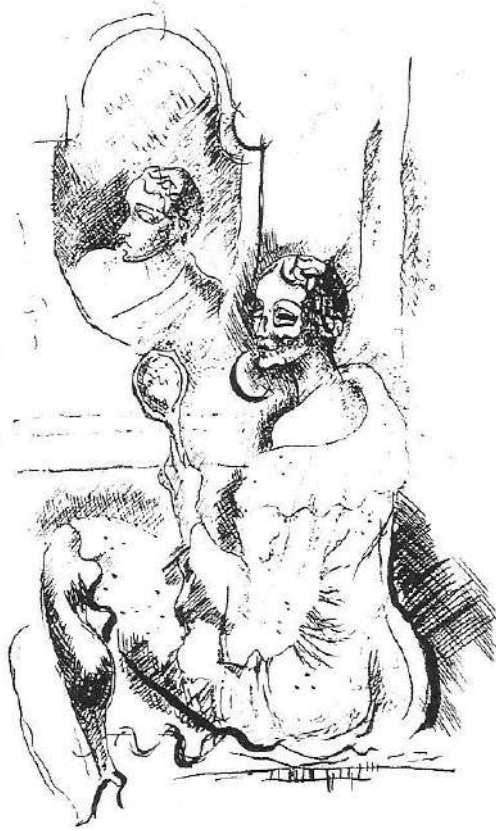


Figura 91. Lino Enea Spilimbergo, *Toilette de la cortesana*, 32,5 x 25,5 cm., tinta, 1930.

Consideraciones finales

El recorrido de esta tesis nos llevó a desplegar tres órdenes de la traducción o transposición de imágenes en palabras. En primer lugar, recuperamos las modalidades transpositivas de imágenes en textos que desarrolló y defendió Baudelaire en Francia en el siglo XIX; en segundo lugar, atendimos a los modos en que, en la Argentina de inicios del siglo pasado, los textos baudelaireanos se tradujeron en otros textos, aquellos de los críticos de arte locales; en el tercer y último momento, nos concentramos en considerar cómo las palabras de Baudelaire fueron traducidas en imágenes por Spilimbergo, en un movimiento que cierra el círculo de los intercambios entre las palabras y las imágenes aquí considerados. A través de dicho itinerario, esta investigación reparó en la necesidad de recrear ese espacio nómada que es el imaginario sobre la ciudad fuente de visualidad y de textos en la base de los procesos de recepción de Baudelaire, una urbe polifacética que materializó las ideas relativas a la modernidad, como aquéllas que encarnarían las mujeres retratadas a partir de *Les Fleurs du mal*.

La intención ha sido demostrar y destacar la genuina singularidad de la recepción, en particular, de la prosa crítica sobre arte de Baudelaire en el contexto cultural argentino, donde ésta revistió un papel privilegiado en el proceso de consolidación y legitimación de la crítica de arte local. La recepción de Baudelaire, tal como perseguimos demostrarlo, conllevó un proceso muy complejo donde es posible advertir las marcas que imprimieron las sucesivas apropiaciones de los críticos estudiados. Las mismas resultaron de gestos conscientemente voluntarios que, desde ya, no pudieron escapar a condicionamientos socio-culturales, ideológicos y estéticos que ha sido preciso recuperar y analizar.

Todo lo anterior, condujo a apreciar que, en el período abarcado, que va desde finales del siglo XIX a la cuarta década del siglo XX, se produce en nuestro país una

renovación de los modos de entender las relaciones interartísticas, equivalente a la que en Europa se había propiciado desde el romanticismo y su heredero el arte moderno, marcando una nueva tendencia para la cual Baudelaire funcionó como un referente entre aquellos críticos, escritores y artistas locales que fomentaron intercambios recíprocos y desjerarquizados, entre las imágenes y las palabras.

Gustavino, en su tesis (2014, p. 312-318) recupera del olvido un dato que es hora de mencionar también aquí. En el año 1968 la Asociación Argentina de Críticos de Arte (una institución que fuera fundada en 1950 por Jorge Romero Brest, su director), y la Dirección Nacional de Bellas Artes (presidida por Jorge López Anaya), organizaron la primera edición del Coloquio Nacional de Críticos de Arte, en la ciudad de Tandil, para reflexionar sobre la situación de la disciplina. Los críticos asistentes, además de participar de los debates, difundieron en diferentes medios gráficos las ideas volcadas en las jornadas y mesas redondas. Por ejemplo, Córdova Iturburu publicó en la revista *Nueva Era* su artículo “Primer coloquio de la crítica de arte. Sobre qué es un crítico de arte hubo una mesa redonda” (10 octubre de 1968, p. 4), y Kenneth Kemble, crítico y artista plástico, dio a conocer su nota “Los críticos frente a los críticos” (revista *ARTiempo*, N° 2, noviembre de 1968, p. 34), en la que afirmaba que Baudelaire se encontraba entre los críticos más citados en ese espacio, junto a otros como Herbert Read o André Malraux.

Ahora bien, al consultar el libro de Fermín Fèvre, *Comunicación, participación y lenguaje* (Fèvre y Montserrat, 1968), resultado de su participación en el Coloquio Nacional, al igual que su artículo en la revista *Criterio* (N° 1559, 14 de noviembre de 1968, p. 845, que recupera Gustavino, 2014, p. 318), el dato que llama la atención fue que Fèvre afirmara que la abundancia de menciones de Baudelaire hechas durante esa reunión rompía con la aparente unanimidad sobre la pérdida de fuerza de los viejos métodos críticos, que, en realidad, permanecían subyacentes. Mientras Kemble detectaba la coexistencia de una “vieja guardia” con “jóvenes” críticos, Fèvre, decía que se trazaban

dos grandes campos. Por una parte quienes —no sin cierta retórica— daban un enfoque “romántico” y asistemático a sus intervenciones y quienes por otro lado buscaban —en un lenguaje más actual— dar un fundamento más sistemático y encarnado en la realidad presente (citado Gustavino, 2014, p. 318).

La tendencia “romántica” de los críticos hacía reaparecer el nombre de Baudelaire, aún a finales de la década del sesenta, cuando podría pensarse que los debates sobre el arte y la crítica giraban en torno a otras problemáticas y nuevas voces, ajenas a un ya remotamente lejano siglo XIX.

Así, lo que para otras investigaciones es un punto de partida, un momento de refundación de la crítica de arte que aún debe ser estudiado, para nosotros es un momento de cierre. Un punto en el que podemos, por un lado, confirmar la huella que dejaron los críticos de arte argentinos al ser atentos lectores de la crítica de arte de Charles Baudelaire, pues este nombre llegó a impregnarse en el campo artístico local con la función de una brújula para definir el rol de esta disciplina; y por otro lado, podemos considerar que el capítulo de la recepción baudelaireana argentina ya se encontraba cerrado para entonces. Los jóvenes críticos de arte sintieron la necesidad de dialogar con otras fuentes y apropiarse de nuevos repertorios y herramientas conceptuales, aún cuando las generaciones anteriores hicieran persistir el nombre del *poète maudit*.

En trabajos recientes (Tomas, 2018 y 2019), hemos llevado las reflexiones sobre la crítica de arte aquí expuestas a otros territorios. Creemos haber encontrado en ciertos ejemplos del género cine-ensayo o ensayo documental que generan una transposición de pinturas al lenguaje audiovisual, la posibilidad de ver un nuevo formato de la crítica de arte (refuncionalizada y actualizada) en estas creaciones fílmicas, porque lo que se busca en ellas no es explicar, documentar o contextualizar —como pretenden la historia y el documental sobre arte—, sino principalmente traducir, digerir, cinematizar lo pictórico. El cineasta o realizador, establece un diálogo con la pintura, y logra atraparla, no sólo con palabras, sino también con imágenes en movimiento, sonidos y música. Así, en estas producciones, lo que era meramente visible se hace a partir de allí audible y lisible en un determinado desarrollo temporal y espacial. Pensamos continuar con la búsqueda y el análisis de estas producciones particulares, en donde los realizadores toman como punto de partida una o una serie de pinturas, para pensar la imagen pictórica, y por añadidura la imagen en general.

Índice de Ilustraciones

- Figura 1: Páginas 86-87 del *Album Baudelaire* (Pichois, 1974).
- Figura 2: Páginas 98-99 del *Album Baudelaire* (Pichois, 1974).
- Figura 3: Charles Baudelaire. *Autorretrato, Baudelaire bajo la influencia del hachís*. Pluma, difuminado y bermellón, 21,5 x 17 cm., 1842-1845.
- Figura 4: Charles Baudelaire. *Autorretrato y boceto de Baudelaire*, fechado entre 1844 y 1847, incluido en la exposición *L'Oeil de Baudelaire*, descubierto en 2013 por Caroline Lenfant, conservadora del Museo Cité de l'Architecture et du Patrimoine, París.
- Figura 5: Eugène Delacroix. *La Barque de Dante* (también conocida como *Dante et Virgilio aux enfers*), óleo sobre lienzo, 189 x 241 cm., 1822, Musée du Louvre, París.
- Figura 6: Édouard Manet. *Lola de Valence*, óleo sobre lienzo, 123 x 92 cm., 1862, Musée d'Orsay, París.
- Figura 7: Constantin Guys. *In the streets*, s/f.
- Figura 8, Constantin Guys. *Carriage and three gentleman on horses*, s/f.
- Figura 9: Eugène Delacroix. *Madeleine dans le désert*, óleo sobre lienzo, 55.5 x 45 cm., 1845, Musée National Eugène Delacroix, París.
- Figura 10: Eugène Delacroix. *Dernières paroles de l'empereur Marc Aurèle*, óleo sobre lienzo, 260 x 336,5 cm., 1844, Musée des Beaux-Arts, Lyon.
- Figura 11: Eugène Delacroix, *Le Sultan du Maroc*, óleo sobre lienzo, 377 x 340 cm., 1845, Musée des Augustins, Toulouse.
- Figura 12: Eduardo Schiaffino. *Boulevard de París*, pastel sobre tela, 47,5 x 29,5 cm. 1888, Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino", Rosario.
- Figura 13: Eduardo Schiaffino. *Funerales de Víctor Hugo*, acuarela sobre papel, 41,5 x 33,2 cm., 1885, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Figura 14: Aquiles Badi. *La partida*, 1932, témpera sobre papel, 23 x 24 cm., colección privada.
- Figura 15: Antonio Berni. *La Torre Eiffel en la pampa*, 1930, temple y collage sobre papel, 49 x 54 cm. Colección privada.
- Figura 16: Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, portada.
- Figura 17: Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, guardas.
- Figura 18: Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, p. 99.
- Figura 19: Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, pp. 100-101.
- Figura 20: Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, p. 192.
- Figura 21: Alejandro Sirio, *De Palermo a Montparnasse*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1948, p. 194-195.
- Figura 22: *Martín Fierro*, Año I, n° 2, 20 de marzo de 1924, portada.
- Figura 23: *Martín Fierro*, Año III, n° 33, 3 de septiembre de 1926, portada.
- Figura 24: *Martín Fierro*, Año II, n° 25, 14 de noviembre de 1925, p. 6.
- Figura 25: *Martín Fierro*, Año III, n° 36, 12 de diciembre de 1926, p. 12.
- Figura 26: *Martín Fierro*, Año I, n° 5-6, 15 de junio de 1924, p. 4.
- Figura 27: *Martín Fierro*, Año I, n° 5-6, 15 de junio de 1924, p. 10.
- Figura 28: *Martín Fierro*, Año II, n° 19, 18 de julio de 1925, p. 5.
- Figura 29: *Martín Fierro*, Año I, n° 10-11, 9 de octubre de 1924, portada.

- Figura 30: *Martín Fierro*, Año I, nº 10-11, 9 de octubre de 1924, p. 7.
- Figura 31: *Martín Fierro*, Año IV, nº 37, 20 de enero de 1927, portada.
- Figura 32: *Martín Fierro*, Año IV, nº 37, 20 de enero de 1927, p. 5.
- Figura 33: Revista *Proa*, nº 1, 1924, portada.
- Figura 34: Revista *Proa*, viñetas.
- Figura 35: Revista *Proa*, viñetas.
- Figura 36: Revista *Proa*, viñetas.
- Figura 37: Revista *Proa*, viñetas.
- Figura 38: Dardo Salguero Dela-Hanty. *Estilización de Ricardo Güiraldes*, Revista *Proa*, Nº 4, noviembre de 1924, p. 14.
- Figura 39: Dardo Salguero Dela-Hanty. *Arquicaricatura de Macedonio Fernández*, Revista *Proa*, Nº 2, septiembre de 1924, p. 29.
- Figura 40: Norah Borges. *Retrato de Guillermo de Torre*, Revista *Proa*, Nº 4, noviembre de 1924, p. 37.
- Figura 41: Carlos Pérez Ruiz. *Caricatura de Ramón Gómez de la Serna*, Revista *Proa*, Nº 4, noviembre de 1924, p. 5.
- Figura 42: R. T., “Hélène Perdriat”, y Hélène Perdriat. *Eva*, Revista *Proa*, Nº 10, mayo de 1925, p. 16-17.
- Figura 43: Hélène Perdriat. *Composition y Mois de Marie*, Revista *Proa*, Nº 10, mayo de 1925, p. 18-19.
- Figura 44: Pedro Blake, “El pintor Travascio”, Revista *Proa*, Nº 15, enero de 1926, p. 55.
- Figura 45: Adolfo Travascio. *El canal*, Revista *Proa*, Nº 15, enero de 1926, p. 56.
- Figura 46: Adolfo Travascio. *Paisaje*, Revista *Proa*, Nº 15, enero de 1926, p. 57.
- Figura 47: Adolfo Travascio. *Naturaleza muerta*, Revista *Proa*, Nº 15, enero de 1926, p. 58.
- Figura 48: *La Campana de Palo*, Año I, nº 1, 17 de junio de 1925, portada.
- Figura 49: *La Campana de Palo*, Año I, nº 4, 2 de agosto de 1925, portada.
- Figura 50: *La Campana de Palo*, encabezados de secciones.
- Figura 51: *La Campana de Palo*, Año I, nº 6, 1 de diciembre de 1925, portada.
- Figura 52: Diario *La Nación*, 12 de septiembre de 1893, portada, nota de Rubén Darío.
- Figura 53: Joseph Victor Ranvier. *La infancia de Baco (L’Enfance de Bacchus)*, óleo sobre tela, 133 x 224,5 cm., 1865, Musée d’Orsay, París.
- Figura 54: James McNeill Whistler. *Arreglo en gris y negro nº 1*, conocido como *Retrato de la madre del artista*, óleo sobre lienzo, 144,3 x 163 cm., 1871, Musée d’Orsay, París.
- Figura 55: Julio Rinaldini, *Críticas Extemporáneas*, Buenos Aires: Cúneo, 1921, portada.
- Figura 56: Pedro Figari. *Pericón*, óleo sobre cartón, 70 x 100 cm., Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Figura 57: Valentín Thibon de Libian. *La Fragua*, óleo sobre tela, 85 x 78,5 cm., 1916, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Figura 58: Rogelio Yrurtia. Cabeza I, s/f, escultura en bronce, 46 x 29,5 x 29,5 cm., Museo de Arte de Tigre, Buenos Aires.
- Figura 59: Alfredo Chiabra Acosta (Atalaya), *Críticas de Arte Argentino 1920-1932*, Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1934, portada.
- Figura. 60: Salón Nacional de Arte - 1912, *Ideas y Figuras*, Nº 81, 31 de Octubre de 1912.
- Figura 61: Nº 13 de la revista *Bohemia*, 31 de diciembre de 1913, portada.

- Figura 62: Charles Baudelaire, “Los Juguetes”, *Bohemia*, nº 13, 31 de diciembre de 1913, pp. 16-17.
- Figura 63: Charles Baudelaire, “Los Juguetes”, *Bohemia*, nº 13, 31 de diciembre de 1913, p. 18.
- Figura 64: *La Campana de Palo*, Año I, nº 2, 20 de julio de 1925, p. 22.
- Figura 65: *La Campana de Palo*, segunda época, nº 10, diciembre de 1926, p. 7.
- Figura 66: Martín Malharro. *Paisaje*, acuarela sobre papel, 25 x 35,5 cm., 1907, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Figura 67: Ramón Silva. *Palermo*, óleo sobre tela, 59,5 x 85,5 cm., 1918, Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino”, Rosario.
- Figura 68: Carlos Giambiagi, *Paisaje de Misiones*, óleo sobre hardboard, 40 x 52,5 cm, s/f, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
- Figura 69: Valentín Thibon de Libian, caricaturas para Salón Nacional de Arte - 1912, *Ideas y Figuras*, Nº 81.
- Figura 70: Valentín Thibon de Libian, caricaturas para Salón Nacional de Arte - 1912, *Ideas y Figuras*, Nº 81.
- Figura 71: Olaf Gulbransson. *León Tolstoi*, incluido en *La Campana de Palo* Nº 4, 2 de agosto de 1925.
- Figura 72: Dardo Salguero Dela-Hanty. *Estilizaciones y Arquicaricaturas*, Alberto Hidalgo, Revista *Proa*, Nº 13, noviembre de 1925, p. 56.
- Figura 73: Dardo Salguero Dela-Hanty, *Estilizaciones y Arquicaricaturas. Autorretrato*, Revista *Proa*, Nº 13, noviembre de 1925, p. 40.
- Figura 74: Dardo Salguero Dela-Hanty, *Estilizaciones y Arquicaricaturas*, Eduardo Dieste, Revista *Proa*, Nº 13, noviembre de 1925, p. 37.
- Figura 75: Dardo Salguero Dela-Hanty, *Arquicaricatura de Pedro Figari*, Revista *Proa*, Nº 2, septiembre de 1924, p. 10.
- Figura 76: Alberto Prebisch, “Salón Nacional de Bellas Artes de 1926”, *Martín Fierro*, Nº 35, 5 de noviembre de 1926, pp. 6-7.
- Figura 77: *Martín Fierro*, Nº 30-31, 8 de julio de 1926, portada, obra: *Milicia*, de A. Xul Solal [sic].
- Figura 78: Alberto Prebisch, “Marinetti en los «Amigos del Arte»”, *Martín Fierro*, Nº 30-31, 8 de julio de 1926, p. 3.
- Figura 79: Revista *Contra*. *La revista de los franco-tiradores*, año I, nº 1, abril de 1933, portada.
- Figura 80: Revista *Unidad*. *Por la defensa de la cultura*, año I, nº 1, enero de 1936, portada.
- Figura 81: Roger Pla, *Denis Diderot*, Buenos Aires: Poseidón, 1943, portada.
- Figura 82: Lino Enea Spilimbergo, *Breve Historia de Emma I*, 47 x 27,5 cm., monocopia, 1935.
- Figura 83: Lino Enea Spilimbergo, *Breve Historia de Emma V*, 47 x 27,5 cm., monocopia, 1935.
- Figura 84: Lino Enea Spilimbergo, *Interlunio I*, 14,3 x 10,5 cm., aguafuerte, 1937.
- Figura 85: Lino Enea Spilimbergo, *Interlunio IV*, 14,3 x 10,5 cm., aguafuerte, 1937.
- Figura 86: Lino Enea Spilimbergo, *Interlunio XI*, 14,3 x 10,5 cm., aguafuerte, 1937.
- Figura 87: Lino Enea Spilimbergo, en Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Buenos Aires: Domingo Viau, 1943, ilustración p. 6.
- Figura 88: Lino Enea Spilimbergo, en Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Buenos Aires: Domingo Viau, 1943, ilustración p. 131.
- Figura 89: Lino Enea Spilimbergo, en Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Buenos Aires: Domingo Viau, 1943, ilustración p. 227.

- Figura 90: Lino Enea Spilimbergo, *Breve Historia de Emma VII*, 47 x 27,5 cm., monocopia, 1935.
- Figura 91: Lino Enea Spilimbergo, *Toilette de la cortesana*, 32,5 x 25,5 cm., tinta, 1930.

Bibliografía

Obras de Charles Baudelaire, escritos de artistas y crítica de arte francesa

Baudelaire, Ch. (1868). *Les Fleurs du mal*. Prólogo de Théophile Gautier. París : Calmann-Lévy.

----- (1869). *Œuvres complètes*. París: Michel Lévy frères.

----- (1920). *Journaux intimes. Fusées. Mon coeur mis à nu*. Prefacio de Ad. Van Bever. París: G. Crès et Cia..

----- (1921). *Prosa escogida de Carlos Baudelaire*. Madrid: Biblioteca Nueva.

----- (1944). *Proyectos de prólogos para “Flores del Mal” y Consejos a los jóvenes escritores*. Traducción y prólogo de Roger Pla. Buenos Aires: Poseidón.

----- (1948). *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*. Traducciones de Enrique Díez-Canedo y de M. Granell para los textos críticos. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

----- (1973). *Correspondance*. Tomo I y II. París: Gallimard.

----- (1976). *El salón de 1846*. Valencia: Fernando Torres.

----- (1976). *Œuvres Complètes*. Dos tomos. Edición de Claude Pichois. París: Gallimard.

----- (1977). *El Arte Romántico*. Madrid: Felmar.

----- (1981). *Consejos a los jóvenes escritores y Proyectos de prólogos para Las Flores del Mal*. Traducción y prólogo de Roger Pla. Buenos Aires: Torres Agüero.

----- (1988). *Curiosidades estéticas*. Madrid: Júcar.

----- (1989). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid: Visor.

----- (1995). *El pintor de la vida moderna*. Murcia: Fund. Caja Murcia.

----- (1999). *Salones y otros escritos sobre arte*. Traducción de Carmen Santos. Estudio introductorio, notas y biografías por Guillermo Solana. Madrid: Visor.

----- (2006). *Las flores del mal*. Prólogo de Nydia Lamarque. Buenos Aires: Losada.

----- (2009). *Arte y modernidad*. Prólogo de Nicolás Casullo. Buenos Aires: Prometeo.

----- (2010). *Écrits sur l'art*. París: Librairie Générale Française.

----- (2012). *Dibujos 1843-1859. Fragmentos póstumos 1854-1866*. Edición, traducción y notas de E. Kavi. Barcelona: Sexto Piso.

----- (2014). *El esplín de París (Pequeños poemas en prosa)*. Trad. de Francisco Torres Monreal. Madrid: Alianza.

Delacroix, E. (1987). *El puente de la visión. Antología de los Diarios*. Madrid: Tecnos.

Diderot, D. (1994). *Escritos sobre arte*. Madrid: Siruela.

----- (2013). *Salon de 1767*. Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL. http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/diderot_salon-1767/.

Stendhal (1932). *Mélanges d'art. Salon de 1824; Des Beaux-arts et du caractère français; Les Tombeaux de Corneto; Notes d'un Dilettante*. París: Le Divan. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6911z.texteBrut>

----- (2005). *Escritos sobre arte y teatro*. Introducción de Isabel Valverde. Madrid: Machado Libros.

Fuentes de crítica de arte argentino

[Anónimo] (8 de julio de 1926). “Martín Fierro” y Marinetti. *Martín Fierro*, (3) 30/31, p. 5.

[Anónimo] [Chiabra Acosta, A.]. (31 de Octubre de 1912). Salón Nacional de Arte – 1912. *Ideas y Figuras*, (IV) 81, pp. 3-11.

Artundo, P. (inv., selec., y prólogo) (2004b). *Atalaya. Actuar desde el arte. El Archivo Atalaya*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

[Atalaya] (15 de junio de 1925). Armando Spadini. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, (3) 154, pp. 4-5.

----- (15 de marzo de 1926). Félix Valloton, pintor y grabador en madera. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, 216, p. 5.

----- (16 de agosto de 1926). Exposición Bagaría (Los A. A. del Arte). *La Protesta (Suplemento Semanal)*, 236, pp. 4-5.

----- (19 de agosto de 1925). Concurso de afiches, Exposición Comunal y etc.. *La Campana de Palo*, 5, pp. 19-20.

----- (19 de octubre de 1925). Exposición de *affiches*. Arquímedes Vitali. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, 195, p. 4.

----- (junio de 1921). Las Exposiciones. *Acción de Arte*, (2) 15, pp. 1-2.

- (marzo de 1922). Exposiciones. A. Bermúdez Franco. *Acción de Arte*, 3: 22, pp. 3-4.
- (noviembre de 1925). Exposición de Estilizaciones, de Salguero de la Hantý (Enemigos del Arte). *La Protesta (Suplemento Semanal)*.
- At. (15 de diciembre de 1924). Exposición de pintores argentinos. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, (3) 152, p. 4.
- (29 de diciembre de 1924). Las artes plásticas en el extranjero. Louis Lozowick, pintor de ciudades. *La Protesta (Suplemento Semanal)*. (3) 154, pp. 4-5.
- (8 de septiembre de 1924). La decoración del libro. *La Protesta (Suplemento Semanal)*, 138, pp. 4-5.
- (julio de 1921). Las Exposiciones. Atilio Boveri. *Acción de Arte*, N° 16, p. 2.
- (Junio de 1921). Ramón Silva. El pintor-poeta. II Aniversario. *Acción de Arte*, (2) 15, p. 1.
- (marzo de 1922). ¡No hay maestros!, *Acción de Arte*, (3) 22, p. 3.
- (Noviembre de 1920). Malharro. *Acción de Arte*, (1) 8, p. 1.
- (1927). Miscelánea de artistas y exposiciones. Pintura Moderna. *La Campana de Palo* N° 7, pp. 3-4.
- Atalaya (1932). Marginalia sobre el arte de Foujita. *Alfar*, 72, pp. 49-50
- (Febrero de 1931). Carlos Giambiagi. *Alfar*, 69, pp. 9-13.
- Blanche, J.-É. (1919). *Propos de peintre I. De David à Degas*. Prefacio de Marcel Proust. París: Émile-Paul.
- Chiabra Acosta, A. [Atalaya] (1934). *Críticas de arte argentino. 1920-1932*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- Chiappori, A. (1919). *La belleza invisible*. Buenos Aires: Cooperativa Editorial Limitada.
- (1943). *Maestros y temperamentos*. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.
- Christophersen, A. (1920). *Ideas sobre arte*. Buenos Aires: Arnoldo Moen.
- Córdova Iturburu, C. (1932). El arte al servicio del hombre. Original mecanografiado consultado en el *Fondo Cayetano Córdova Iturburu (CeDInCI)*.
- (1956). Sobre Lino Enea Spilimbergo. Original mecanografiado consultado en el *Fondo Cayetano Córdova Iturburu (CeDInCI)*.
- (1967). *El movimiento martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti.

- (25 de julio de 1924). La “casa del arte” y los artistas jóvenes. *Martín Fierro*, (1) 7, p. 5.
- (abril de 1933). Literatura y propaganda. *Contra*, (1) 1, p. 5.
- (c. 1962). *La revolución martinfierrista*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (enero de 1936). Hacia una plástica revolucionaria. *Unidad por la Defensa de la cultura*, (1) 1, p. 13.
- (noviembre de 1930). La escultura de Antonio Sibellino. *Argentina*, (1) 1, p. 3.
- Corral, R.; A. Stanton (estudio prelim. e índices). (2011). *Proa*. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Darío, R (1945 [1896]). *Los Raros*. La Plata: Calomino.
- (1 de mayo de 1900). Algo de Arte. Certámenes y exposiciones. *La Nación*, p. 3.
- (1 de noviembre de 1895). El Salón VI. *La Prensa*, p. 4.
- (1 de Mayo de 1900). Algo de Arte. Certámenes y exposiciones. *La Nación*, p. 3.
- (1 de noviembre de 1895). El Salón VI. *La Prensa*, p. 4.
- (11 de noviembre de 1893). Páginas Literarias. Un escritor americano en París. La crítica artística. *La Nación*, p. 2.
- (12 de septiembre de 1893). Sensaciones de Arte. La Victoria de Samotracia. *La Nación*, p. 1.
- (16 de agosto de 1900). Rodin y su obra. Dos Rodines, ideas y sensaciones. *La Nación*, p. 3.
- (18 junio 1900). La Exposición. La rue de Paris. *La Nación*, p. 3.
- (19 de junio de 1910). Films de París. I. Adiós a Moréas. II. El Doctor Doyen o la justa malquerencia. III. En el Louvre. IV. Remy de Gourmount y la gloria. *La Nación*, p. 9.
- (21 de octubre de 1895). El Salón. *La Prensa*, p. 3.
- (22 de octubre de 1895). El Salón II. *La Prensa*, p. 5.
- (23 de mayo de 1900). En París. Los comienzos de la Exposición. Psicología del visitante. *La Nación*, pp. 2-3.
- (23 de Octubre de 1895). El Salón III. *La Prensa*, p. 5.
- (25 de Octubre de 1895). El Salón IV. *La Prensa*, p. 3.
- (27 de Octubre de 1895). El Salón V. *La Prensa*, p. 5.
- (3 de abril de 1901). El arte en silencio. *La Nación*, p. 3.
- (4 de junio de 1900). El Salón. Societé Nationale des Beaux Arts I. *La Nación*, pp. 2-3.

- (4 de junio de 1900). La exposición. Los edificios. El gran palacio de Bellas Artes. Diez años de arte. Los artistas de mi devoción. *La Nación*, p. 3.
- (4 de octubre de 1910). Tras el alma de Aubrey Beardsley. *La Nación*, p. 7.
- Eiriz Maglione, E. (1927). *Críticas. Pintura y escultura*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Falcini, L. (26 de febrero de 1927). El Salón de Primavera uruguayo. *Martín Fierro*, (4) 38, p. 3.
- Güiraldes, R. (Junio de 1925). Manuel Rodríguez Lozano – Julio Castellanos. *Proa*, (II) 11, pp. 56- 60.
- (Noviembre de 1924). Un hombre. *Proa*, (I) 4, pp. 24-32.
- (Septiembre de 1924). Hermen Anglada Camarasa. *Proa*, (I) 2, pp. 3-9.
- Hebequer, G. F. (1936). *Sentido social del arte*. Buenos Aires: La Vanguardia.
- Helft, N. (Ed.) (1999). *Crítica. Revista Multicolor de los sábados*, N° 1-61, 1933-1934, Edición completa en CD-ROM. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ideas y Figuras*, N° 1-136, 1909-1916 (colección completa, digitalizada por la Federación Libertaria Argentina).
- Larbaud, V. (Noviembre de 1925). París de Francia. *Proa*, (II) 13, pp. 21-36.
- Llobet, F. (1939). *Notas de arte*. Buenos Aires: edición del autor.
- Martín Fierro*. Ediciones facsimilares de los números 1, 4, 8/9, 14/15, 18, 30/31, 35, 42. Colección Capítulo-La historia de la literatura argentina. Buenos Aires: CEAL
- Pettoruti, E. (1968). *Un pintor ante el espejo*. Buenos Aires: Solar.
- Pla, R. (11 de agosto de 1944). La muestra de homenaje a Fígari. *El Mundo*, p. 15.
- (12 de julio de 1944). Los cuadros de Quinquela Martín. *El Mundo*, p. 15.
- (13 de septiembre de 1944). Óleos y monocopias de Demetrio Urruchúa. *El Mundo*, p. 15.
- (17 de julio de 1944). Óleos y acuarelas de Castagnino. *El Mundo*, p. 16.
- (1943). *Denis Diderot*. Buenos Aires: Poseidón.
- (1945). *Antonio Berni*. Buenos Aires: Losada.
- (1945). Apuntes de un aficionado. Artes plásticas. *Contrapunto: literatura-crítica-arte*, 1: 2, p. 6.
- (2009). *Intemperie*. Prólogo de Analía Capdevila. Rosario: Editorial Municipal de Rosario.
- (24 de septiembre de 1944). La escultura en el Salón Nacional. *El Mundo*, p. 4.
- (5 de octubre de 1944). Dos pintores y un escultor. *El Mundo*, p. 15.
- (6 de agosto de 1945). Paisajes de Antonio Berni. *El Mundo*, p. 18.

- (6 de febrero de 1944). El arte está lejos. *El Mundo*, p. 4.
- (junio de 1952). Artes plásticas. *Continente*, 63, pp. 55-59.
- (Mayo de 1952). Artes Plásticas. *Continente*, 62, pp. 55-58.
- (noviembre de 1947). Los grabados de Lasansky. *DAVAR*, 4, pp. 88-91.
- (Noviembre de 1949). *Nueva Gaceta*, 4, p. 6.
- Prebisch, A. (15 de noviembre de 1927). El XVII Salón anual de Bellas Artes. *Martín Fierro*, (4) 44/45, p. 9.
- (17 de octubre de 1925). El XV Salón Nacional. Los nuevos artistas. *Martín Fierro*, (2) 24, p. 4.
- (26 de junio de 1925). Irurtia. *Martín Fierro*, (2) 18, pp. 1-2.
- (5 de noviembre de 1926). Salón Nacional de Bellas Artes de 1926. *Martín Fierro*, (4) 35, pp. 6-7.
- (8 de julio de 1926). Marinetti en los “Amigos del Arte”. *Martín Fierro*, (3) 30/31, p. 3.
- (9 de octubre de 1924). El XIV° Salón Nacional de Bellas Artes. *Martín Fierro*, (1) 10/11, p. 6.
- Rinaldini, J. (12 de junio de 1944). La exposición de Arte Británico. *El Mundo*, p. 18.
- (1942). *De Leonardo a la pintura contemporánea*. Buenos Aires: Poseidón.
- (2004 [1921]). *Críticas extemporáneas*. Edición facsímil. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- (2007). *Julio Rinaldini. Escritos sobre arte, cultura y política*. Patricia Artundo y Cecilia Lebrero (organizadoras). Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Rinaldini, R. [seud.] (Enero de 1920). James MacNeill Whistler. *Nosotros*, (14) 128, p. 20-44.
- (Junio de 1914). Las reflexiones del señor Zonza Briano. *Nosotros*, (8) 62, pp. 246-254.
- Ripamonte, C. (1926). *Janus. Consideraciones y reflexiones artísticas*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- Saítta, S. (2005). *Contra. La revista de los franco-tiradores*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Salas, H. (ed.) (1995). *Martín Fierro* (facsimilar). Buenos Aires: FNA.
- Sirio, A. (1948). *De Palermo a Montparnasse*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

Estudios críticos

Abel, E. (1980). Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix. *Critical Inquiry*, (6) 3, pp. 363-384.

Agamben, G. (1995 [1977]). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Ara, G. (selec.) (1968). *Los poetas de Florida*. Buenos Aires: CEAL.

Artundo, P. (2004a). *El arte francés en la Argentina. 1890-1950*. Prólogo de María Isabel Baldasarre. Buenos Aires: Fundación Espigas.

----- (2008). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

Asselineau, Ch. (1869). *Charles Baudelaire. Sa Vie et son Œuvre*. París: Alphonse Lemerre.

Azúa, F. de (1999 [1991]). *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona: Anagrama.

Babino, M. (Septiembre de 2007). *El grupo de París*. Dossier para el Centro Virtual de Arte Argentino.

http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/02dossiers/gurpo_paris/0_1_intro.php

Balakian, A. (1969). *El movimiento simbolista*. Madrid: Guadarrama.

Ballent, A., A. Gorelik y G. Silvestri (1993). Las metrópolis de Benjamin. *Punto de Vista* 45, 19-27.

Barcia, P. L. (1968). Rubén Darío en la Argentina. En *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Barral, G. (1995 [1932]). *Cinq Journées avec Charles Baudelaire à Bruxelles*. Bruxelles: Obsidiane.

Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Buenos Aires: Paidós.

Bataille, G. (1990 [1957]). *La Littérature et le mal*. París: Folio.

Batchelor, D. (2000). *Chromophobia*. London: Reaction Books.

Baur, S. (coord.) (2010). *El periódico Martín Fierro en las artes y en las letras 1924-1927*. Buenos Aires: Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

----- (coord.) (2012). *Claridad. La vanguardia en lucha*. Buenos Aires: Asoc. Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes.

- Baxandall, M. (1989). *Modelos de intención*. Madrid: Blume.
- Benjamin, W. (1973 [1937]). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- (1987). *Dirección única*. Madrid: Alfaguara.
- (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia;
- Benzina, F. (coord.) (2012). *Autour de Baudelaire et des arts: Infini, échos et limites des correspondances*. Paris: L'Harmattan.
- Berman, M. (1989 [1982]). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Blanchot, M. (1949). *La Part du Feu*. Paris: Gallimard.
- Blin, G. (1939). *Baudelaire*. París: Gallimard.
- (1948). Jean-Paul Sartre et Baudelaire. En *Le Sadisme de Baudelaire*. Paris: José Corti, pp. 101-149.
- Bloom, H. (introd. y ed.) (1987). *Charles Baudelaire*. New York, New Heaven y Philadelphia: Chelsea House.
- Bohac, B. (2011). Baudelaire et Liszt: Le génie de la rhapsodie. *Romantisme*, (1) 151, pp. 87-99.
- Bonnefis, P. (1987). *Mesures de l'ombre*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Bonnefoy, Y. (2000). *Baudelaire: la tentation de l'oubli*. París : Bibliothèque nationale de France.
- (2007). *Lugares y destinos de la imagen. Shakespeare. Baudelaire. Mallarmé: un curso de poética en el Collège de France*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- (2017 [2014]). *El siglo de Baudelaire*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, P. (1995 [1992]). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- (2006 [1992]). Dos imperialismos de lo universal. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 153-158.
- Bourget, P. (2008). *Baudelaire y otros estudios críticos*. Córdoba: Del Copista.
- Bracamonte, J. (2012). *Intemperie* de Roger Plá: entre mimesis y collage, entre las palabras y las artes visuales. *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- (2013). Una aproximación a la novedad artística experimental de Roger Pla. O cómo revisar la Literatura Argentina desde los márgenes. *Gamma*, (24) 50, pp. 66-84.

Brusatin, M. (1986). *Histoire des Couleurs*. Prefacio de Louis Marin. París : Flammarion.

Buchet Roger, N. (2004). "La Fanfarlo": la prostituée rend au poète la monnaie de sa pièce. *Nineteenth-Century French Studies*, 32: 3/4, pp. 238-252.

Burt, E. S., E. Marder y K. Newmark (ed.) (2014). *Yale French Studies. Time for Baudelaire (Poetry, Theory, History)*, 125 & 126.

Calasso, R. (2011 [2008]). *La Folie Baudelaire*. Barcelona: Anagrama.

Calvino, I. (2013). *Las ciudades invisibles*. Buenos Aires: Siruela-Grupal.

Calvo Serraller, F. (1996). Orígenes y desarrollo de un género: la crítica de arte. En Bozal, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Vol. I, Madrid: Visor.

Caresani, R. (2015). El arte de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 44, pp. 137-183.

----- (Ed.) (2013). *Rubén Darío. Crónicas viajeras. Derroteros de una poética*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

----- (Ed.) (2016). *Rubén Darío. Crónicas de arte argentino. Paseos por el Salón del Ateneo de Buenos Aires en 1895*. Managua: Embajada de la República Argentina.

----- (2013). *Le Spleen de la Habana: Casal traduce a Baudelaire. Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, Rosario, Argentina. Recuperado de https://www.cetycli.org/trabajos/caresani_rodrigo_javiercc.pdf

Carilla, E. (1967). *Una etapa decisiva de Darío (Rubén Darío en la Argentina)*. Madrid: Gredos.

Carrier, D. (1996). *High Art. Charles Baudelaire and the Origins of Modernist Painting*. Pennsylvania: University Park.

Carter, A. E. (1968). Highlights of Spanish Criticism of Baudelaire. *South Atlantic Bulletin*, Vol. 33 N° 4, pp. 11-13.

Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.

Cassagne, A. (1997). *La Théorie de l'art pour l'art*. Seyssel : Champ Vallon.

Chambers, R. (2015). *An Atmospherics of the City: Baudelaire and the Poetics of Noise*. New York: Fordham.

Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Barcelona: Gedisa.

Clark, Timothy J. (1986). *The Painting of Modern Life*. Princeton: Princeton University Press.

Clements, P. (1981). "Strange Flowers": Some Notes on the Baudelaire of Swinburne and Pater. *The Modern Language Review*, (76) 1, pp. 20-30.

----- (1985). *Baudelaire and the English Tradition*. Princeton: Princeton University Press.

Colombi, B. (2004). *Viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Compagnon, A. (2014). *Baudelaire L'Irréductible*. París: Flammarion.

Compagnon, A., Claire, J., Kopp, R. (et. al.) (2016). *L'Œil de Baudelaire*. Paris: Musée de la Vie romantique.

Crépet, E. (1887). *Étude biographique de C. Baudelaire*. París: León Vanier.

Crépet, J. (1957). *Propos sur Baudelaire*. Editado por Claude Pichois. Prefacio de Jean Pommier. Paris: Mercure de France.

De La Calle, R. (2005). El espejo de la *ekphrasis*. Más acá de la imagen. Más allá del texto. *Escritura e imagen* (1), pp. 59-81.

Deleuze, G. (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.

Derrida, J. (1995 [1991]). *Dar (el) tiempo*. Barcelona y Buenos Aires: Paidós.

Díaz, S. (2011). El Pliegue Anarco-Libertario: Una mirada Deleuzo-Foucaultiana del Anarquismo Argentino. *A Parte Rei*, 75. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/diaz275.pdf>

Dolan, T. (2000). Manet, Baudelaire and Hugo in 1862. *Word & Image*, 2, pp. 145-162.

Eco, U. (1965). *Obra abierta*. Barcelona: Seix Barral.

Fantoni, G. (2014). *El realismo como vanguardia, Berni y la mutualidad en los 30*. Buenos Aires: Fundación OSDE.

Faurie, M.-J. (1966). *Le Modernisme hispanoaméricain et ses sources françaises*. Paris: Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques.

Ferran, A. (1968 [1933]). *L'Esthétique de Baudelaire*. París: Nizet.

Ferrero, J. M. (1968). Darío y Baudelaire: un esbozo de aproximación. En AA.VV. *Rubén Darío (Estudios reunidos en conmemoración del centenario)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

Feuillerat, A. (1941). *L'Architecture des "Fleurs du mal"*. Yale: Yale University Press.

Fèvre, F. (1974). Las formas de la crítica y la respuesta del público. En D. Bayón (relator). *América Latina en sus artes*. México: Siglo XXI, pp. 45- 61.

----- (2001). *Orígenes periodísticos de la crítica de arte. Recopilación de críticas periodísticas*. Buenos Aires: Academia Nacional de Periodismo.

Fèvre, F. y Montserrat, M. (1968). *Comunicación, participación y lenguaje*. Buenos Aires: Museo de Arte Moderno.

Finch-Race, D. (2015). Placelessness in Baudelaire's "Les Sept Vieillards" and "Les Petites Vieilles". *The Modern Language Review*, (110) 4, pp. 1011-1026.

Fokkema, D. W. y E. Ibsch (1992). La recepción de la literatura (Teoría y práctica de la "estética de la recepción"). *Teorías de la literatura del siglo XX*. Salamanca: Cátedra, pp. 165-196.

Fondebrider, J. (2010). *La París de los argentinos*. Buenos Aires: Bajo La Luna.

Foucault, M. (1996). *¿Qué es la ilustración?* Madrid: La piqueta.

Fréry, N. (2015). "Le fou artificiel" et ses avatars dans l'œuvre de Baudelaire. *Romantisme*, (4) 170, pp. 127-144.

Fried, M. (1996). *Manet's Modernism or the Face of Painting in the 1860s*. Chicago: The Chicago University Press.

Froidevaux, G. (1989). *Baudelaire, représentation et modernité*. París: José Corti.

Frye, N. (1990). Literature and the Visual Arts. En: R. Denham (ed.). *Myth and Metaphor. Selected Essays. 1974-1988*. Charlottesville y Londres: University Press of Virginia, pp. 183-195.

Furbank, N. P. (1994). *Diderot. Biografía crítica*. Barcelona: Emecé.

Gabrieloni, A. L. (2004). *Literatura y pintura. Las palabras, las imágenes y la distinción entre poesía y prosa*. Tesis doctoral parcialmente inédita. Universidad Nacional de Rosario.

----- (2006). Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del Renacimiento a la modernidad. *Saltana*, 16.

----- (2008). Écfrasis. *Eadem utraque Europa*, (4) 6, pp. 83-108.

----- (comp.). (2018). *Interrelaciones entre literatura y artes. América y Europa en las épocas Moderna y Contemporánea*. Viedma: Editorial UNRN.

Gage, J. (1993). *Color y Cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*. Singapore: Siruela.

Gallagher, C. (1990). George Eliot and Daniel Deronda: the Prostitute and the Jewish question. En Yeazell, R. B. (ed.). *Sex, Politics and Science in the Nineteenth Century Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins UP.

García Martínez, J. A. (1963). *Los orígenes de nuestra crítica de arte. Sarmiento y la pintura*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

- García Morales, A. (2004). Un lugar para el arte. Rubén Darío y Eduardo Schiaffino (Documentos y cartas inéditas). *Anales de Literatura Hispanoamericana* 33, pp. 103-173.
- Gibian, P. (2012). Anticipating Aestheticism: The Dynamics of Reading and Reception in Poe. En V. Patea (Ed.). *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Gilman, M. (1943). *Baudelaire the Critic*. Nueva York: Columbia University Press.
- Giordano, A. (2009). Un escritor en *souffrance*. Sobre los diarios inéditos de Roger Pla. *Actas II Congreso Internacional Cuestiones Críticas*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria-Centro de Estudios de Literatura Argentina.
- González, F. (2013). *Desajustes. Sobre arte y política en Argentina*. Buenos Aires: Paradiso.
- Greco, M. (2015). De la vanguardia estética a la vanguardia política (Argentina, 1930-1931). *Badebec*, (5) 9, pp. 213-242.
- Grillo, M. (2008). *La revista "La Campana de Palo". Arte, literatura, música y anarquismo en el campo de las revistas culturales del período de vanguardia argentino (1920-1930)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Guasch, A. M. (coord.) (2003). *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona: Alianza.
- Gustavino, B. (2014). *La escritura sobre arte en Argentina en los años sesenta. La crisis de las referencias extranjeras y la extensión de la perspectiva latinoamericana* (tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de la Plata, Argentina; Université Rennes 2-Ueb, Francia.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2014). *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*. Buenos Aires: CEDODAL.
- Guyaux, A. (2007). *Baudelaire. Un demi-siècle de lectures des Fleurs du mal (1855-1905)*. Paris: Presses Universitaires de Paris-Sorbonne.
- Hambrook, G. (2006). Baudelaire, Degeneration Theory, and Literary Criticism in 'Fin de siècle' Spain. *The Modern Language Review*, (101) 4, pp. 1005-1024.
- Harvey, D. (2003). *París, Capital of Modernity*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Heffernan, J. A. W. (1993). *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- (2006). *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*. Waco: Baylor University Press.

- Hiddleston, J. A. (1992). Baudelaire, Manet, and Modernity. *The Modern Language Review*, 87 (3), pp. 567-575.
- (1995). Baudelaire and Constantin Guys. *The Modern Language Review*, 90 (3), pp. 603-621.
- (1999). *Baudelaire and the Art of Memory*. Oxford: Clarendon Press.
- Holland, E. (1993). *Baudelaire and Schizoanalysis. The Sociopoetics of Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Horner, L. T. (1956). *Baudelaire critique de Delacroix*. Ginebra: Droz.
- Imdahl, M. (1997). *Couleur. Anthologie des écrits des peintres français sur la couleur, de Poussin à Delaunay*. Prólogo de Michel Pastoureau. París: Maison des Sciences de l'Homme.
- Jauss, H. R. (1976 [1970]). *La literatura como provocación*. Barcelona: Península.
- (1981). Estética de la recepción y comunicación literaria. *Punto de Vista* IV: 12, pp. 34-40.
- (1995 [1989]). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- Kelley, D. (1975). Introduction. En Baudelaire, Ch.. *Salon de 1846*. Oxford: Clarendon Press.
- Kermode, F. (1988). *Formas de atención*. Barcelona: Gedisa.
- Kopp, R. (2004). *Baudelaire. Le Soleil Noir de la Modernité*. París : Gallimard.
- Kozak, C. (2009). No me resigno a ser pared. Graffitis y pintadas en la ciudad artefacto. *Artefacto*. www.revistaartefacto.com.ar/pdf_textos/12.pdf.
- Kress, D. (1937). El peso de la influencia francesa en la renovación de la prosa hispanoamericana. *Hispania*, Vol. 20, No. 2, 125-132.
- Labarthe, P. (2015). *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*. Genève: Droz, 2015.
- Lafleur, H., S. Provenzano y F. Alonso (2006 [1962]). *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*. Buenos Aires: El 8vo. loco.
- Laforge, P. (2000). *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- Laude, J. (1972). On the Analysis of Poems and Paintings. *New Literary History*, (3) 3, pp .471-486.
- Leakey, F. W. (1967). Les Esthétiques de Baudelaire: le 'système' des années 1844-1847. *Revue des Sciences Humaines*, 127, pp. 48-96.
- Lemaire, G.-G. (2004). *Histoire du Salon de peinture*, París: Klincksieck.

- Lichenstein, J. (1989). *La Couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'âge classique*. París: Flammarion.
- Lloyd, R. (1979). *Baudelaire et Hoffman: affinité et influences*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lojkin, S. (2007). Le Problème de la description dans les "Salons" de Diderot. *Diderot Studies*, 30, pp. 53-72.
- Longoni, A. (2010). Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escarches. *Aletheia*, (1) 1.
- López Anaya, J. (2005). *Arte Argentino*. Buenos Aires: Emecé.
- Lorenzo Alcalá, M. (2009). *Norah Borges. La vanguardia enmascarada*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2010). *Pettoruti crítico en Crítica*. Buenos Aires: Rizzo Patricia editora
- Mallarmé, S. (1° de Febrero de 1865). Symphonie Littéraire. *L'Artiste*, pp. 57-58.
- Malosetti Costa, L. (2004). ¿Un Ruskin en Buenos Aires? Rubén Darío y el Salón del Ateneo, en 1895. En S. Zanetti (coord.). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2007 [2001]). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2008). *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Malosetti Costa, L. y M. Gené (comp.) (2009). *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Malraux, A. (2012 [1965]). *Le Musée Imaginaire*. París: Folio.
- Mapes, E. K. y R., Darío (1936). Escritos inéditos de Rubén Darío recogidos de periódicos de Buenos Aires: Mensajes de la tarde [Continuación]. *Revista Hispánica Moderna*, 2, pp. 119-132.
- Marder, E. (2001). *Dead Time. Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*. Stanford: Stanford University Press.
- Marín Hernández, D. (2007). *La recepción y traducción de Les Fleurs du mal en España*. Madrid: Miguel Gómez..
- Martin-Fugier, A. (2007). *La Vie d'artiste au XIXe siècle*. París: Hachette.
- Martinovski, V. (2009). *Les Musées Imaginaires. C. Baudelaire, W. C. Williams, S. Janevski, V. Urosevic, J. Ashbery et Y. Bonnefoy*. París: L'Harmattan.

- May, G. (1957). *Diderot et Baudelaire critiques d'art*. Ginebra: Droz, y París: Minard.
- Medina Arjona, E. (2009). Lectura. Recepción de Baudelaire en España. *Rápsoda. Revista de Literatura*, 1, pp. 120-134.
- Meltzer, F. (2011). *Seeing Double. Baudelaire's Modernity*. Chicago: University of Chicago Press.
- Milner, M. (1960). *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*. Paris: Corti.
- Minguzzi, A. (Ed.) (2007). *Martín Fierro. Revista popular ilustrada de crítica y arte (1904-1905)*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Mitcham, C. (1989). Tres modos de ser con la tecnología. *Anthropos* 94/95, pp: 13-27.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Monginot, B. (2011). Allégorie et tautologie: la politique du poème, de Baudelaire à Mallarmé. *Romantisme*, (2) 152, pp. 109-123.
- Montandon, A. (1996). Escrituras de l'image chez Théophile Gautier. En Wagner, P. (ed.). *Icons, Texts, Iconotexts, Essays on Ekphrasis and Intermediality*. New York: Gruyter.
- Moss, A. (1973). *Baudelaire et Delacroix*. Paris: Nizet.
- Newmark, K. (2015-2016). Now You See It, Now You Don't: Baudelaire's Modernité. *Nineteenth-Century French Studies*, (44) 1-2, pp. 1-24.
- Novick, A (1997). Alberto Prebisch. *La vanguardia clásica*. Seminario de crítica N° 83. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazso". Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño Universidad de Buenos Aires. Noviembre de 1997.
- Olivares, J. (1980). La recepción del decadentismo en Hispanoamérica. *Hispanic Review*, Vol. 48, No. 1, 57-76.
- Pachecho, M. (2000). *Archivo Witcomb 1896-1971. Memorias de una Galería de Arte*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Pappas, S. (2005). Managing Imitation: Translation and Baudelaire's Art Criticism. *Nineteenth-Century French Studies*, 33 (3 & 4), 320-339.
- Pedroni, J. C. (2017). Espacios de la imagen y de lo escrito en archivos de críticos e historiadores del arte. *Memoria Académica*. VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística. La Plata: UNLP. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.10715/ev.10715.pdf

- Penhos, M. y Wechsler, D. (coord.) (1999). *Tras los pasos de la norma. Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Pichois, C. (1974) (Ed.). *Album Baudelaire*. París: Gallimard.
- Pichois, C. y J. Ziegler (1989). *Baudelaire*. Valencia: Alfons el Magnànim.
- Pineda, V. (2000). La invención de la écfrasis. En *Homenaje a la Profesora Carmen Pérez Romero*. Cáceres: Universidad de Extremadura, pp. 251-262.
- Potolsky, M. (2007). The Decadent Counterpublic. *Romanticism and Victorianism on the Net*, 48. <http://id.erudit.org/iderudit/017444ar>
- (2013). *The Decadent Republic of Letters: Taste, Politics and Cosmopolitan Community from Baudelaire to Beardsley*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Proust, M. (2004). *Contre Sainte-Beuve. Souvenir d'un matiné*. Edición bilingüe. Madrid: Langre.
- Rall, D. (comp.) (2001). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- Rancière, J. (2010 [2009]). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- (2015). *El hilo perdido: ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires: Manantial.
- Raser, T. (1993). Citation and Narrative in Baudelaire's Art Criticism. *Word & Image*, 9 (4), pp. 309-319.
- (2015). *Baudelaire and photography: finding The Painter of modern life*. Cambridge: Legenda.
- Raymond, M. (1995 [1933]). *De Baudelaire al surrealismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rexer, R. (2019). Baudelaire's Bodies, or Redressing the Wrongs of Nude Photography. *Word & Image*, 35, pp. 126-140.
- Robic, M. (2007). Ekphrasis et poésie post-romantique: Baudelaire et Gautier. En J.-P. Montier (dir.). *À l'Œil. Des interférences textes/images en littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 203-220.
- Rolland, D. (2011 [2000]). *La Crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine. Culture, politique et identité*. París: L'Harmattan.
- Romano, E. (1999). La irrupción rioplatense del semanario ilustrado y algunos de sus efectos sobre el campo intelectual. En: Sosnowski, S. (ed.). *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alianza, pp. 79-90.

- Roque, G. (1984). Writing/Drawing/Color. *Yale French Studies*, 84, pp. 43-62.
- Rosenblum, R. y H. W. Janson, (1989). *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- Rueff, M. (2015). Le cadre infini, sur la poétique baudelairienne. *Littérature*, 177, pp. 21-37.
- Ruff, M. (1966). *Baudelaire*. New York: New York University Press.
- Saavedra, M. y P. Artundo (dir.) (2002). *Leer las Artes. Las artes plásticas en ocho revistas culturales argentinas (1878-1951)*. Buenos Aires: UBA.
- Saítta, S. (1998). *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Salines, E. (2004). *Alchemy and Amalgam. Translation in the Works of Charles Baudelaire*. Amsterdam: Rodopi.
- Salvador, N. (1962). *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Sánchez Ortiz de Urbina, R. (2002). La recepción de la obra de arte. En V. Bozal (Ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. Madrid: Machado Libros, pp. 213-228.
- Sanyal, D. (2006). *The Violence of Modernity. Baudelaire, irony and the politics of form*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- (2014). Peindre, non la chose, mais l'effet qui la produite: défigurations du féminin dans "La femme sauvage et la petite-maîtresse". En S. Murphy (ed.). *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, B. (2011). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1968 [1947]). *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada
- (1968 [1947]). *Baudelaire*. Buenos Aires: Losada.
- (1993[1948]). *Qu'est-ce que la littérature?* París : Folio.
- Schellino, A. (2017). Baudelaire, portraitiste et théoricien du portrait. *Romantisme*, (2) 176, pp. 47-58.
- (2017). Existe-t-il un "cycle de félicité" dans l'œuvre en vers de Baudelaire? *Revue d'Histoire littéraire de la France*, (117) 3, pp. 697-706.
- Schlossman, B. (2004). The Night of the Poet: Baudelaire, Benjamin, and the Woman in the Street. *MLN*, 119 (5), pp. 1013-1032.

Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: FCE.

Scott, D. H. T. (1980). Baudelaire's "Transposition D'Art" Poetry. *Proceedings of the Royal Irish Academy. Section C: Archaeology, Celtic Studies, History, Linguistics, Literature*, 80C, pp. 251-262.

Scott, M. (2012). Intertextes et mystifications dans les poèmes en prose de Baudelaire. *Romantisme*, (2) 156, pp. 63-73.

Shiner, L. (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.

Simmel, G. (1986). Las grandes urbes y la vida del espíritu. *El individuo y la libertad*. Barcelona: Península, pp. 246-261.

Siskind, M. (2014). *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press. Edición en español: (2016). *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Starkie, E. (1933). *Baudelaire*. London: V. Gollancz.

----- (1962 [1960]). *From Gautier to Eliot. The Influence of France on English Literature (1851-1939)*. London: Hutchinson University Library.

Starobinski, J. (1968). De la Critique à la poésie. *Preuves*, 207, pp. 16-23.

----- (1990 [1989]). La melancolía ante el espejo. Tres lecturas de Baudelaire. *Debats* 33, pp. 92-109.

Suárez León, C. (2006). Julián del Casal: Invención de Baudelaire. *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, (XCVII) 1-2, 82-86.

Sverdloff, M. (2019). Literatura y prostitución: la "Nana de Manet", una écfrosis de Joris-Karl Huysmans. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación* 2, pp. 181-195.

Swinburne, Ch. A. (6 de Septiembre de 1862). Charles Baudelaire: *Les Fleurs du mal*. *Spectator* n° 1784, pp. 998-1000.

Tarcus, H. (12 de julio de 1998). La pelea de las vanguardias. *Clarín*, Suplemento Zona.

----- (2007). La historia intelectual y la problemática de la recepción. *Marx en Argentina. Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Tarcus, H. y A. Longoni (julio de 2001). Purga antivanguardista. Crónica de la expulsión de Córdoba Iturburu del Partido Comunista. *Ramona*, 14, pp. 55-57.

Thériault, P. (2019). “La Fontaine de Sang” de Baudelaire, veine secrète et inspiration de *Rouge*. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, (119) 2, pp. 305-332.

Tomas, S. (2009). *La Divina Commedia como tema en las obras de William Blake y de Dante Gabriel Rossetti*. Tesina de grado inédita. Universidad Nacional de Rosario.

----- (2018). El ensayo documental como crítica de arte: traducción audiovisual de la pintura y recuperación del *tableau vivant*. *Hyperborea* 1: pp. 39-54. <https://www.hyperborealabtis.org/es/paper/el-ensayo-documental-como-critica-de-arte-70>

----- (2019). Pensar el cine. Pensar la pintura. En: J., Albín (et al.). S. Auat (comp.). *Filosóficas y encarnadas: investigaciones estéticas en Argentina*. Córdoba: María Verónica Galfione.

Valazza, N. (2013). *Crise de plume et souveraineté du pinceau*. París: Classiques Gardnier.

Valéry, P. (1930 [1924]). La Situation de Baudelaire. *Variété II*. París: Gallimard, pp. 129-133.

----- (1990). Primera lección del curso de Poética. *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.

Valverde, I. (1994). *Moderne / Modernité: Deux notions dans la critique d'art française de Stendhal à Baudelaire, 1824-1863*. París: Lang.

Venturi, L. (1949). *Historia de la crítica de arte*. Buenos Aires: Poseidón.

Verlaine, P. (16 de noviembre de 1865). Charles Baudelaire. *L'Art*.

----- (1995). *Charles Baudelaire*. París: Rumeur des Ages.

Verón, N. L. (et. al.) (2008). *El rol del crítico de arte en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Vitry A. de (2019). Baudelaire et ses “frères”. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, (119) 2, pp. 289-304.

Vouilloux, B. (2011). *Le tournant ‘artiste’ de la littérature française: écrire avec la peinture au XIXe siècle*. París: Hermann.

Warning, R. (1989 [1975]). *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.

Webb, R. (1993). Terminology in the Salon Reviews of Charles Pierre Baudelaire. *Journal of Aesthetic Education*, 27 (2), pp. 71-84

Wechsler, D. (1999a). Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. En Burucúa, J. E. (dir.). *Nueva Historia Argentina. Vol. I Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana.

----- (1999b). *Spilimbergo*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- (2003). *Papeles en conflicto: arte y crítica entre la vanguardia y la tradición, Buenos Aires (1920-1930)*. Buenos Aires: UBA.
- (2006). *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- (coord.) (1998). *Desde la otra vereda. Momentos en el debate por un arte moderno (1880-1960)*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Werner, A. (1966). *Baudelaire: Art Critic*. *The Kenyon Review*, 28 (5), pp. 650-661.
- Wettlaufer, A. (2003). *In the Mind's Eye: The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*. Amsterdam: Rodopi.
- Williams, R. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Zanetti, S. (coord.) (2004). *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892–1916*. Buenos Aires: Eudeba.
- Zaragoza, G. (1996). *Anarquismo argentino (1876-1902)*. Madrid: De la Torre.